

◆ صحبة ورد إلى مالك الحزبين : إبراهيم أصلان ◆
◆ نجيب محفوظ يتحدث عن صاحب الكيت كات ◆

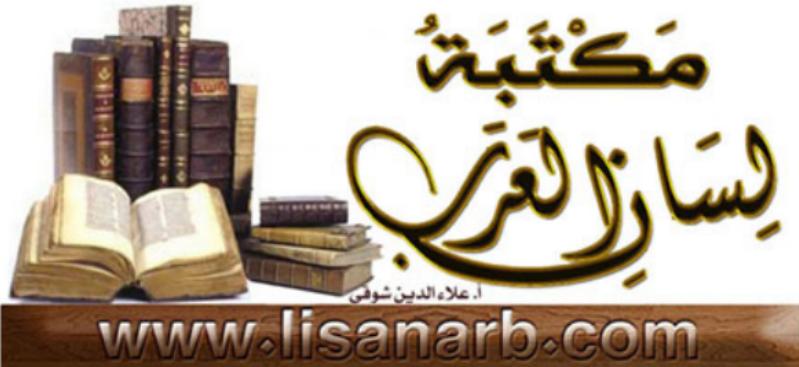
◆ شفيقة ومتولي ◆ مسرحية لم تنشر لزكي عمر
◆ الجذور الوثنية للحجاب ◆ عبدالسلام نور الدين
◆ كشاف « أدب ونقد »
◆ لعام ١٩٩٢ ◆

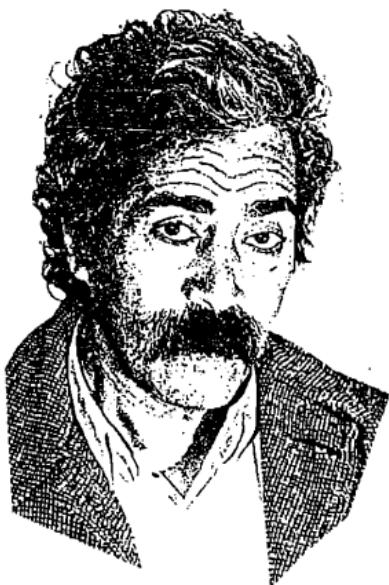


٨٩

يناير
١٩٩٣

مجلة الثقافة / الوطنية
الرسمية





مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية / شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعدوي

أدب ونقد

السنة العاشرة / يناير ١٩٩٣ / العدد ٨٩

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملوك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين

الراحل الكبير

د. عبد المحسن طه بدر

الرسوم الداخلية

للفنان سامي البلشي

الغلاف

للفنان: يوسف شاكر

(بناء على تصميم أساسى للفنان:

محى الدين الباد)

مراجعة الصحف: مصطفى عباده

أعمال الصحف والتضييد مجلة اليسار:

صفاء سعيد

صلاح عابدين



رئيس مجلس الإدارة
لطفي واكد

رئيسة التحرير
فريدة النقاش

مدير التحرير
حلمي سالم

مجلس التحرير
ابراهيم أصلان
كمال رمزي
محمد روميش



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanearb.com وبلاط بيديل

الراسلات:

مجلة أدب ونقد ٢٣ / شارع عبد الخالق ثروت القاهرة:
ت: ٣٩٣٩١١٤ - ٣٩٢٢٣٠٦
فاكس الأهالي: ٤١٢ - ٣٩٠٠٤١٢ / فاكس البساز: ٣٤٤٢٠١٣
الاشتراكات: لمدة عام ١٨ جنيهًا / البلاد العربية ٧٥ دولار
للأفراد / ١٥ دولار للمؤسسات / أوروبا وأمريكا
دولار / ترسل باسم الأهالي مجلة أدب ونقد.
المقالات التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها

فى هذا العدد

* الديوان الصغير *

مسرحية : طلوع الروح لزكي عمر ٦٥

* الحياة الثقافية *

- حملة تفتيش في أوراق شخصية . مى ٩٨ التلماسانى
- رسالة شبح طيب عاطف سليمان ١٠١
- الخروج من المدار الخطا مني سعفان ١٠٣
- ليه يا بنفسج بتبعج م . ت ١١٠
- الموسيقى العربية : ربع قرن من الناي محمد موسى ١١٤
- رد على أبوسيف يوسف ١١٧
- محمود أمين العالم ١٢٣
- نبض الشارع الثقافي ١٢٥
- أحمد ابوزيد واحمد يمانى ١٤٤

* كشاف أدب ونقد ١٩٩٢ *

- إعداد : حسن سرور ١٣٣
- كلام مثقفين : إعلانات عكاشة وفاضل ١٤٤

أول الكتابة المحررة ٥

* ملف : باقة ورد إلى مالك الحزين : إبراهيم أصلان *

- وردية ليل : الوردة هي الوردة فريدة النقاش ١٠
- البناء الأسلوبى في وردية ليل عبدالرحمن ابوغوف ١٦
- لعبة العتمة والضوء عبدالذبى دشين ٢٠
- عرس الأمكناة والضوء ناصر الحلواني ٢٨
- شهادات عن أصلان : نجيب محفوظ ، إبراهيم فهمي ، د . سيد البحراوى ، سعيد الكفراوى ، شمس الدين موسى ، إبراهيم فتحى ، محمد كشيك ٣٣

* الجذور الوثنية للحجاج د . عبد السلام نور الدين ٤٥

- داعا يحيى حقى . محمد روميش ٦١

أول الكتابة

وشعراً، كما سبق أن فعلوا بفرج فوده الذي كان اغتياله في يونيو من العام الماضي فاتحة مرحلة جديدة من الإرهاب المسلح ضد هؤلاء، الذين لا يملكون سوى أفلامهم.

نقدم في عدتنا هذا كشان للعام الماضي نرى فيه إضافة لقائدته للباحثين صورة لما أخجزناه وما أخفقنا فيه حتى تكون قادرین على تطوير عملنا واستكمال ما ينقصنا، وقد لاحظ الزميل الباحث حسن سرور الذي أعد الكشاف أن استراتيجية الدفاع عن حرية الفكر وديمقراطية الثقافة كانت واضحة المعالم، وأننا مارستا ذلك عملياً بنشر الإبداع الجيد دون أي تفرقة على أساس سياسي، وأذكر ونحن نشارك في احتفالات مديرية الثقافة بـ«بسيلوت» بصلاح عبد الصبور «أن الصديق الشاعر «حسين القباهي» قال لي:

أنت تنشرون لأسماء بعضها
فقلت لهـ حددها

ردـ لماذا تصدرتون ملفاً عن محمود أمين
العالم هل لأنه ماركسي؟

قلتـ هل قرأت ملفنا عن زكي غبب
محمود ويعبي حق ولouis عوض وشكري
عياد .. و... وصمت الزميل الذي تبين أنه
لا يملك أى دليل على تحيزنا.

ومع ذلك فنحن مستحبزون .. نحن
متحبزون للثقافة التقديمية والإبداع الحقيقى
لحريـة التعبير والفكر، وللحوـار الديموقراطي بين
كل القوى والتيارات الفكرية. وحين نشرنا في

عام وأنتم بخير، فحين يصل هذا العدد اليكم سكنون قد بدأنا عاماً جديداً سوف نظل نتمنى أن يكون أفضل من الذي إنقضى بكل آلامه مأسـيه، رغم أنـنا نعرف أن الأمـنيات شيء، والواقع شيء آخر، وأن قراءة الواقع بتـزاهـة تقول علينا أن نـتـظر الأـسوـاـ إذا لم تـنـتـكـافـفـ القـوىـ الـحـيـةـ وـالـدـيمـوـقـراـطـيـةـ فـيـ بـلـادـنـاـ وـفـيـ كـلـ بـلـادـنـ الـوـطـنـ الـعـرـبـ لـوقفـ التـدـهـورـ ثمـ النـهـوـضـ .ـفـيـ عـامـ ١٩٩٢ـ مـارـسـ اـسـرـائـيلـ تـرـحـيلـ الـفـلـسـطـيـنـيـنـ عـلـىـ أـوـسـعـ نـطـاقـ،ـ وـبـالـرـغـمـ مـنـ رـدـ فـعـلـ مـجـلـسـ الـأـمـنـ الـذـيـ رـفـضـ وـأـدـانـ وـقـفـ الـعـربـ عـنـ الـحـدـ الـأـدـنـيـ وـقـالـوـ كـلـاـمـاـ دونـ فعلـ

وـفـيـ مـصـرـ تـوـاصـلـ اـرـتـفـاعـ الـأـسـعـارـ وـتـدـنىـ مـسـتـوىـ مـعـيشـةـ الطـبـقـاتـ الشـعـبـيـةـ مـتـواـكـباـ مـعـ قـيـودـ جـدـيـدةـ عـلـىـ الـحـرـيـاتـ الـعـامـةـ سـوـاءـ بـصـدـورـ قـانـونـ الـإـرـهـابـ أـوـ التـعـديـلاتـ فـيـ قـانـونـ الـأـحـرـابـ الـذـيـ هوـ أـصـلـاـ قـانـونـ تـقـيـيدـ لـلـحـرـيـاتـ وـبـدـلاـ مـنـ أـنـ تـنـتـطـرـ مـنـظـمةـ نـقـابـيـةـ مـثـلـ اـتحـادـ الـكـتابـ فـيـ اـحـجـاءـ الدـفـاعـ عـنـ الـحـرـيـاتـ خـاصـةـ حـرـيـةـ التـعـبـيرـ وـالـفـكـرـ وـالـاعـتـقاـدـ دـخـلـ مـجـلـسـ إـدـارـتهاـ طـرـفـاـ فـيـ مـعاـدـةـ حـرـيـةـ التـعـبـيرـ بـلـ وـالـتـحـريـضـ ضـدـ الـكـتابـ بـيـادـعـاءـ أـنـ مـؤـسـسـةـ حـكـوـمـيـةـ نـشـرتـ فـيـ إـحـدىـ مـطـبـعـاتـهاـ قـصـيـدةـ قـالـواـ إـنـ بـهـ شـهـ إـحـادـ،ـ أـىـ أـنـ إـحـادـ الـكـتابـ يـهدـ الـأـرـضـ بـدـورـهـ شـائـهـ شـائـنـ نـدوـةـ الـعـلـمـاءـ،ـ بـالـأـزـهـرـ لـكـيـ يـقـومـ شـابـ مـقـهـيـوـنـ أـعـمـاـمـ الـفـقـرـ الشـقـافـيـ وـالـمـادـيـ بـعـمـلـيـاتـ اـغـتـيـالـ جـدـيـدةـ ضـدـ كـتـابـ وـمـفـكـرـينـ

على
كتاب



نصوص ويشكون من قلة وضعف ما يصلهم
فنى هنا النص رؤية جديدة للموال الشعبي إذ
ترفض شقيقة الضحية «كلام المواويل الصفرا»
وتتجلى هنا كإمرأة حاولت أن تختار طريق
الوعي والمعرفة فقتلتها التقاليد البالية. وهي
تدعونا «لنهد طرية من الجدار العالى». وينبئ
إذ ننشر هذا النص إنما نسعى للإسهام فى
الاحتفال بشاعر لم يوفه أحد حقه، وهو يهدى
نصله هذا لأمه «اللى ماتت ناقصه عمر» ومن
سخريات القدر أن يموت هو نفسه ناقص عمر
غريقا إثر حادث عارض على الشاطئ، الذهى
فى مدينة عدن.

كنا نود أن نتاح لنا الإمكانيات لنلبى رغبة
عدد من أصدقانا طلبوا أن يكون «الديوان
الصغير» منصولا عن المجلة بطريقة ما حتى
يستطعوا الاحتفاظ به، وعلى كل حال نحن
نتمنى أن تكونوا راغبين في الاحتفاظ بالمجلة
كلها.

وفي دراسته الجديدة التي خص بها الدكتور
الصديق عبد السلام نور الدين «أدب ونقد»

العدد الماضى ملاحظات الأستاذ «أبو سيف
يوسف» على بعض ما جاء فى حوار المجلة مع
«محمود أمين العالم» عبرنا عن أملنا أن تكون
قادرين جميعا على الخروج بحصيلة إيجابية
من خبرة صراعات الماضي فى الحركة الشيوعية
المصرية لكن تكون الحركة التقديمية الجديدة
بعامة قادرة على الاستفادة من هذه الخبرة مع
تجربتها الذاتية. لكنكم سوف تلاحظون سوء
فى كلمة الأستاذ أبو سيف يوسف فى العدد
الماضى أو كلمة الأستاذ محمود أمين العالم فى
هذا العدد بعض مسارة وألم مازلت نتمنى
مخلصين أن يكون الجميع قادرین على
تجاوزها بعد كل ما حدث للحركة الشيوعية
فى العالم أجمع لكن يخوضوا صراع المرحلة
المديدة بأدوات جديدة وروح صافية.
فى الديوان الصغير نقدم مسرحية لم تنشر
لشاعر العامية الراحل «زكي عمر» «طلوع
الرور» عن موال شقيقة ومتولى، وهو عمل
نهديه للمسرحيين الجدد الذين يبحثون عن

المستويات ثقافية واجتماعية واقتصادية.

أما ملوك هذا العدد فهو وروادنا للصديق الفنان الكبير «ابراهيم أصلان» الذي يعيش مجلـس تحرير «أدب ونقد» بعوضيته فيه، نهديـه له بمناسبة شفائه وعودته سالماً لأرض الوطن، نقول له فيه كـم أنتـا تعـبـه، ونـحب طـرـيقـتـه العـذـبة السـاحـرة التي تـجـعلـه قـادـراً عـلـى أن «يعـيـ» الـكـوـن بأـكـلـهـ فـي جـبـة دـرـلـ كـمـ يـقـولـ النـاـقـد الصـدـيق «ابـراهـيم فـتحـيـ». نـحـبـ اـقـتـصـادـهـ البـلـيـغـ، وـنـصـلـ سـيـفـهـ النـاطـاطـ وـقـدـرـتـهـ عـلـىـ التـجـلـيـ فـي «الـمـسـافـةـ القـصـيـرـةـ النـاـصـلـةـ بـيـنـ يـدـ اللـهـ وـجـسـدـ الإـنـسـانـ» كـمـ يـقـولـ الدـكـتـورـ سـيدـ الـبـحـارـاوـيـ ..

نـقـولـ لـأـصـلـانـ إـنـكـ قـيـمةـ كـبـيرـةـ وـفـرـيدـةـ فـيـ جـيـاتـنـاـ الإـبـادـعـيـةـ، وـسـوـفـ نـسـعـيـ بـكـلـ ماـ يـتـفـرـغـ لـنـاـ مـنـ جـهـدـ أـنـ تـجـبـبـ عـلـىـ سـؤـالـ الـقـصـاصـ المـهـوـبـ «ابـراهـيمـ فـهـيـ»:

«مـنـ يـنـصـفـ الـعـشـاقـ الـكـبـارـ فـيـصـلـ الـخـطـ بـيـنـهـمـ وـبـيـنـ رـجـلـ الشـارـعـ؟»

صـحـيـحـ أـنـ الـأـدـبـ وـأـجـهـزـةـ الـإـعـلـامـ هـوـ مـوـضـعـ كـبـيرـ، وـلـكـنـ دـونـ أـنـ مـجـدـ حـلـوـلاـ جـذـرـةـ تـجـمـعـ الـأـدـبـ الـجـمـيلـ قـادـراـ عـلـىـ الرـوـصـولـ إـلـىـ أـوـسـعـ الـجـمـاهـيرـ سـوـبـ نـظـلـ نـحـنـ عـشـاقـ الـأـدـبـ الـحـقـيـقـيـ أـنـانـيـنـ تـحـكـرـ لـأـنـفـسـنـاـ فـيـضـ الـمـواـهـبـ الـكـبـيرـةـ مـثـلـ «ابـراهـيمـ أـصـلـانـ» الـذـيـ كـانـ فـيـلـمـ «الـكـيـتـ كـاتـ» لـدـاـوـدـ عـبـدـ السـيـدـ فـاتـحةـ خـروـجـهـ إـلـىـ الشـارـعـ.

وـكـلـ عـامـ وـأـنـتـمـ بـخـيرـ.

المحـرـرةـ

عنـ الجـنـورـ الـوـثـيـةـ لـلـحـجـابـ دـعـوـةـ لـلـمـعـرـفـةـ الـعـلـمـيـةـ الـحـقـةـ، وـلـإـنـصـافـ الـمـرأـةـ مـنـ ذـلـكـ التـارـيخـ الـحـافـلـ بـالتـحـقـيرـ وـالـذـيـ وـضـعـتـهـ «ـشـيـقـةـ» زـكـىـ عـمـرـ مـوـضـعـ تـسـاؤـلـ.

إنـ الـمـرأـةـ فـيـ مـكـةـ وـالـمـدـيـنـةـ أـيـامـ الـبـعـثـةـ كـانـتـ سـافـرـةـ وـتـمـتـمـعـ بـقـدرـ وـاضـحـ مـنـ الـحـرـيـةـ وـالـمـشـارـكـةـ طـبـقاـ لـمـكـاتـهـاـ فـيـ الـتـرـاتـبـ الـاجـتـمـاعـيـ ..»

وـهـوـ يـدـعـونـاـ لـكـشـفـ «ـهـوـلـاـ»ـ الـذـينـ يـرـفـعـونـ الـحـجـابـ الـأـشـوـرـيـ وـالـبـيـونـانـيـ وـالـعـبـرـانـيـ وـالـفـارـسـيـ إـلـىـ مـقـامـ الـنـصـ الـمـقـدـسـ بـتـأـوـيلـاتـ زـانـةـ وـأـحـادـيثـ ضـعـيفـةـ ..»

وـيـخـلـصـ إـلـىـ «ـأـنـ الـفـارـقـةـ الـكـبـرىـ تـكـنـ فـيـ أـنـ مـفـكـرـيـ الـإـسـلـامـ الـسـيـاسـيـ الـمـعاـصـرـ بـرـفـضـونـ كـلـ مـاـ هـوـ مـعـاـصـرـ باـعـتـهـارـ تـعـبـرـاـ عـنـ وـثـيـقـةـ وـجـاهـلـيـةـ الـقـرـنـ الـعـشـرـينـ، وـلـكـنـهـمـ يـضـمـونـ الـرـثـيـاتـ الـقـدـيمـةـ وـيـعـتـرـفـونـ بـأـيـانـهـاـ وـرـمـوزـهـاـ الـشـفـاقـيـةـ بـعـدـ أـنـ يـضـعـرـاـ عـلـيـهـاـ خـاتـماـ دـيـنـاـ بـإـتـكـرـوـهـ خـصـيـصـاـ لـلـذـلـكـ ..»

ولـعـلـ وـاحـداـ مـنـ أـسـبـابـ مـحـتـنـاـ الـعـرـبـيـةـ الـراـهـنـةـ هـيـ أـنـهـ حتـىـ تـلـكـ النـظـمـ شـأنـ النـظـامـ الـعـرـاقـيـ الـتـىـ أـخـذـتـ عـلـىـ عـائـقـهاـ مـهـمـةـ التـحـدـيـتـ وـالـتـجـدـيدـ الـعـلـمـيـ وـالـتـكـنـوـلـوـجـىـ كـمـ تـوـضـعـ لـنـاـ عـلـيـاتـ التـدـمـيرـ الـتـىـ تـقـومـ بـهـاـ الـبـعـثـاتـ الـدـولـيـةـ، أـنـ هـذـهـ النـظـمـ وـبـخـاصـةـ النـظـامـ الـعـرـاقـيـ قدـ أـمـعـنـتـ فـيـ تـحـقـيرـ الـمـرأـةـ، وـإـذـلـاهـاـ بـسـنـ قـانـونـ لـاـشـبـهـهـ لـهـ يـبـيـعـ لـلـرـجـلـ قـتـلـ نـسـاءـ الـأـسـرـةـ دـوـنـ أـنـ يـتـعـرـضـ لـلـعـقـابـ، وـبـدـلـاـ مـنـ أـنـ يـحلـ النـظـامـ الـعـرـاقـيـ الـمـشـكـلـاتـ الـإـجـتمـاعـيـةـ وـالـثـقـافـيـةـ النـاجـمـةـ عـنـ حـرـيـةـ الـطـرـيـلـةـ مـعـ إـرـانـ يـضـجـيـ بـالـمـرأـةـ كـبـيـشـ فـنـادـىـ لـيـكـسـبـ مـكـانـةـ لـدـىـ الـإـسـلـامـيـنـ الـمـعـصـبـينـ الـجـهـلـاـ ..»

إـنـهـاـ مـحـنـةـ الـحـدـاثـةـ الـمـشوـهـةـ عـلـىـ كـلـ



(v)

باقية
ورود
إلى
مالك
الحزين:
ابراهيم
أصلان

فريدة النقاش
عبد الرحمن أبو عوف
عبد النبى دشين
ناصر الحلوانى
فاروق عبد القادر
نجيب محفوظ
ابراهيم فهمى
سيد البحراوى
سعيد الكفراوى
شمس الدين موسى
ابراهيم فتحى
محمد كشيك

وردية ليل:

الوردة، هى الوردة، هى الوردة

مستحيلًا تلخيصها أو إنتزاع شخصية واحدة من شخصياتها خارج بنيتها والحديث عنها منفردة ، وكل ما يمكن أن يفعله النقد في حالة هذا النوع من الكتابة هو التعامل إجرائيًا مع أجزائها إن شاء أن يسلط ضوءًا خاصاً على رسالتها المضمرة أو يفكك أدواتها ومادتها البنائية بهدف التعرف على أسرار قدرتها على حمل الرسالة الكلية لها أى على شكلها الأخير.

نحن أمام زمن لا يتولى طبقة الأتجاه عقارب الساعة ، ولكنك يتدخل ، يتقدم ويتأخر ، وغالباً ما يتوقف كأنه ثابت حيث تتجاور اللحظات دون ترتيب «سواء كان هذا هو ترتيب الحياة أو ترتيب الواقع التي يجري سردها ، وكل التفاصيل مألوفة للغاية فالمكان هو غالباً ذلك المبني المقلقة توافذه بصفة شبه دائمة لمؤسسة التلفراف المصري الذي يعرف القاهرةيون موقعها على وجه الدقة في شارع رمسيس بقلب المدينة ، تدور علاقات انسانية بسيطة بين أشخاص عاديين مقصومين كل

هل هي الرواية اللوحات التي لا مركز لها ولا بؤرة إشعاع واحدة أم أنها الرواية - القصيدة؟ هذا السؤال عن الشكل الروائي تشير إلى رواية «ابراهيم أصلان» الأخيرة «وردية ليل» . وقليلة جداً هي الأعمال التي بوسعيها أن تطرح الأسئلة الكبيرة في النقد شأن هذه الرواية لأنها فريدة في نوعها ، متميزة كلية عن عمل الروائي الوحيد السابق «مالك الخزين» الذي كان قد تحول إلى واحد من أهم وأفضل الأفلام المصرية على الإطلاق وهو «الكتبت كات» لداود عبد السيد.

«وردية ليل» هي رواية لوحات لا مركز لها ولا بؤرة إشعاع واحدة ، لأن بوسعيها أن تقرأها مجرّأة كمجموعة من اللوحات المنفصلة المكفيّة بذاتها ، وهي الرواية - القصيدة لأن ايقاعها الداخلي ينهض على التنااغم الشامل بين اللغة السياقية ولغة الشعرية التي تتجاوران وتتداخلان على إمتداد العمل الصغير الحجم الكبير القيمة . وهو عمل مفعم بأغنى الدلالات وأعمقها حتى كأنه يكاد يكون

الخطوات التي تتبعني حين بدأت تتوقف على نحو متواه، ثم وهي تواصل سيرها وتوازن وقمعها على وقع قدمي ..» الرواية ص (٦٦٢). ويتناقض هذا الواقع البطىء، تناقضاً كلياً مع الواقع السريع العصري للعمل نفسه الذي يقوم به كل شخصوص الرواية آلاه هو إرسال واستقبال البرقيات، والذي لا يدور القص حوله أبداً. والمرة الوحيدة التي نشعر فيها بوجود ماكينات التبكرز «كان قد كف معظمها عن استقبال أية برقيات جديدة... أي أنها كانت متوقفة وهو ما يعني أن الواقع الحداثة هو شيءٌ غريبٌ كلية عن عالم الرواية.

والغريب هنا محملة بمعانٍ كثيرة شأنها شأن ذلك الرجل حافى القدمين الذي وقف مرتدياً معطفاً تقليلاً من الورير الكثيف يبدو أنه سرقه. وحين يسأله أحدهم عن المغطى يقول إنه «مستوره» ليتحول المشهد كله إلى مشهد رمزي لحالة بلد فقير يستوره بضائع الاستهلاك. وهو عاجز عن تلبية حاجاته الأولية، تماماً كما أن الحداثة تبقى شيئاً غريباً على بنائه التقديمة الماكلاة. التي تجرب مع أنهيارها كل ما هو طيب وجميل.

وتدخل الأمونة لا يخفىحقيقة أن ثمة زمناً قد يلوي ويتسدل من بين أصابع الشخصيات تماماً مثل قطرات الشاي التي ينسج لها «سليمان» مكاناً لتسقط .. في واحدة من الليالي هي الليلة الأخيرة للعم بيسومى الذي أحبل إلى المعاش، يحتفل به زملاؤه، وعلى العم «بيسومى» أن يسلم درج الذكريات، ذلك الدرج العميق الذي يضم أشياء أليفة سرعان ما تتعرض للتلفت الرمزي حيث تصبيع البرقية التقديمة للتهاني أربعة أجزاء، وكأنها في ذلك الزمن يضعون صورة

بطريقة وعلى مستويات كثيرة حيث الفقر والإرهاق والإحباط والهزيمة. يتباينون كلمات عادلة أو يصمتون بطريقة نكاد نسمعها، ومع ذلك فإن أول ما تخرج به هو الدهشة المتسائلة أيام عملية نزع الألفة عن هذا العالم الأليف العادي.

يساعد في ذلك أن غالبية المشهد هو مشهد ليلي، بما فيه من آلام وأشواق .

يرد «سليمان» وهو الراوى الذي يظهر أحياناً ويختفي في أحياناً أخرى على سؤال صديقه القديم «محمود القزعة» إن كانت عنده «وردية ليل» يرد قائلاً:

«أنا عندى ليل على طول
وفي الفصل التالي يصف الليل كالتالي:
«كان ليلاً كبيراً، صافياً، وموحشاً»

ويتم «تغريب» الأحداث المألوفة بواسطة الإبطاء، والإطالة والقطع. ذلك لأن هذه التقنية «في إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباها، فنكتف عن إدراك المشاهد والحرمات المألوفة إدراكاً آلياً وبذلك تسقط عنها الألفة» (١).

وتبدو هذه التقنية في القص، وهي واحدة من تقنيات هذه الرواية الرئيسية، وكانتها وصف للمظاهر الخارجية للأشياء، والعلاقات الشائبة والزمن الساكن الذي لا يطوله التغيير، ولكن مع تكرارها الذي تبرز منه كل عناصرها - أي المظاهر - مدحشة وطازجة فيكتشف العالم المختبئ، في ثنياتها في ثوب جديد وكانتها انتزاع تباطؤ الواقع الثوب العادي للأشياء العادية.. حتى تبدو «النصف خطرة» حدثاً كبيراً مدحشاً «وгин تزايد الزملاء، والوقت الذي انقضى، خطوط نصف خطوة، ثم خطوة كاملة، غيرت الواقع قدمي، وأمكننى سماع



الوقت فى حرب ١٩٦٧ فإنه يحب زميله لأنه يحب عبد الناصر الذى كان وطنياً وشريفاً «لكن مش باید» وكأنه يصف بالضبط حالة كل شخصيات الرواية التي لا حيلة لها فى زمن الإخفاق والهزيمة، ذلك الزمن الذى افتتحه المؤلف بالإعلان عن موت أمها «رأفة» الأم العابرة الباسلة التي امتلكت مكحلة مدورة من زجاج داخل مخددة صفيرة مكسورة بالستانوردى الباهت، ومشغولة بالحرز بيومى من ذاكرته تماماً أنه لم يجد مكتبة أسلل البيت بل محللاً لبيع لوازم السيارات.. بكل ما طرية/ معقودة بخيط من حرير، ومرود تعيل من العاج/ فلم لا؟ رحم الله أمها «رأفة» /ماتت، وضاعت المكحلة، ولم يعد باقياً إلا القليل/ وظل المثل سائراً /كلما ضاقت أو ثقلت الأحزان: جبال الكحل تقينها المراود».

عروسين شابين على البرقيات. يريد العم «بيومى» الذى يترجى ليله الأخير فى العمل بالنزول الى التوزيع بود أن يتحقق من أن الزمن القديم لم يفلت منه كلية، وأنه ما يزال يقبض على بعض حقائقه الحية.. فيتأكد له أن المرأة التي حكى عنها من قبل تسكن كثما قال فى الدور الأول.. لا كما صرح له «جرجس» فى الدور الثانى بينما يمسح العم بيومى من ذاكرته تماماً أنه لم يجد مكتبة أسلل البيت بل محللاً لبيع لوازم السيارات.. بكل ما يحمله هذا الاخلاق والاختفاء من معان.. والزمن الذى يتساكل ليس منفرداً من الدلالات السياسية فقد كان العم «بيومى» مناضلاً سياسياً تعرض للسجن عدة مرات.. أما الحريرى الذى جرح وفقد الذاكرة لبعض

«محمود» في أيام العطلة قادماً من سوق الأشياء القديمة، يجدها هناك مشححة بالسواد تبكي، تظل تبكي رغم أنه يحمل تعويذته التي هي صورة أخرى من مكحلتها المدوره من زجاج. «ولا المرأة المشححة بالسواد هي «رأفة» ولا زجاجته الصغيرة مكحلتها

تكتسب الأشياء، التي يحبها سليمان في السوق روحًا خاصة بها لتنفي الرواية بعنوية صافية كل معنى السوق الذي يدفع بالإنسان بعيداً عن ذاته ويستعبده في مجتمع رأسمالي وحشى ينكر عليه انسانيته ويتحقّقها «لم يكن يحب إلا هذه الأشياء» التي كانت نادراً ما تصادفه دون تقلّب» وهي عكس الأشياء -السلع الاستهلاكية الاستفزازية، إنها أشياء حميمية، ففي الهيكل المعدني القديم الذي دُلُّوا بشريره «كانت القطع ملتزمة مثل عائلة حول أحقرها حجا».

ورغم أن السلع الجديدة سمة المجتمع الذي لا يرحم والتي أطلتنا على صورة كاريكاتورية لها في المعرف المستوره هي سلع للاستهلاك.. أي ذات وظائف عملية محدودة في زمن «السوق لم تعد هي السوق، والأيام لم تعد هي الأيام» فإن المجال القديم الذي يشعر بالحنين الغامر له كانت له أيضاً وظائفه التي تشبع حاجات انسانية حقيقة. إنها قطع ثمينة من ذلك الماضي الجميل المعمّر . وللقطع مستويات عدة.

«وكانت النافذة الطويلة المفتوحة تكشف قدرًا آخر من سماء الليل وتلك الساحة الكبيرة الممتلئة بعمرات الأمن المركزي، والجانب الآخر من

خط الأحزان ثقلها على كل شيء». والجهاد الأكبر ضدّها هو جهاد من أجل التراصُل البشري . من أجل الرحمة والخنان المشبعين في بعض الأحيان بالإذعان والإمتثال، فالعلم «جرجس» يعيش طول عمره مع زوجة غير التي أرادها «فلقد أحب فتاة خطيبها ولكنهم في ليلة الدخلة يدلّوها بشقيقها الكبير...» ولكنه ينكيف مع الإحباط والعدوان الذي يشير ولو من بعيد لذلك القمع المنظم ضد الإقباط المصريين، فيقول العم جرجس «أنه غير قادر الآن على حبيبته الأولى « وأن ما حدث كان من حسن حظه».

وللإخفاق بعد كوني وجودي. أن العم «مرزوق» (لاحظ الاسم) وهو صاحب محل الأنتيكيرا الميسور الحال ينتحر في متجره ويجدون جثته معلقة على حبل في الصباح الباكر.. وكانت المرة الوحيدة في الرواية التي نرى فيها أشعة الشمس تثير شيئاً ، وكان هذا الشيء هو أرضية محل الأنتيكيرا الذي انتحر صاحبه «إنها تضيء الموت المحقق».

ويترسّع الموت في العمل بدءاً من موته الأم «رأفة» المعنى على معانٍ كثيرة .. الطريق المنحدر، والنواخذة المغلقة طيلة الوقت التي لا تنفتح إلا في الليل وغالباً ما تتحول إلى مرآيا للذات، والأسوار الحديدة وحواجز الزجاج . وتلين كل مشاهد القسوة والموت تلك حين تربّطها الدموع إذ أنت ما نلّيتك أن مجده الأم «رأفة» جالسة على أحد الأبواب لكنها لا تكف عن البكاء... وكلما زار «سليمان» صديقه

جريدة الأهرام»، الرواية ص ٦٢.
العموسى فهى طرف آخر من حكايات
القهر، ومستوى آخر من مستوياته». تقدّرت شأنها شأن الاختزال البليغ
السابق نحو استهانة أشد عمقاً لأن
ينطوى على معرفة جديدة بالواقع
الاجتماعي عبر نسج دقيق كشككية
العين للتفاصيل الصغيرة يكون
يوسعنا انطلاقاً منها تجاوز الإدراك
العادى للأشياء، ومرة أخرى عبر نزع
الألفة عنها ووضعها فى سياق اللوحة
القصيدة التى بين أيدينا.

«وردية ليل» رواية واقعية بأرقى معنى
للواقعية، يقول جارودى:
ـ «ونحن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة
عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية إلى أبعد
الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة
معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه
الشهادة أصيلة وعظيمة».

فقد يحس الكاتب مثلاً ويعبر بقوّة عن هذا
المظهر أو ذاك من مظاهر الفقرية دون أن
يتكشف له أسبابها، أو امكانيات تجاوزها فيظل
أسيّرها.. على أن ذلك لن يحول دون أن يكون
كتاباً عظيماً» (٣).

ولiken أصلان يفتح طاقة أمل للتجازر وإن
عبر الصلاه والدموع ولكن طاقتة تتسع
باتساع هذا الحلم الأخير، فقد كان آذان الصلاه
في غير موعد، وكانت الدموع احتجاجاً على
الهذيان.

وبعد أن ضاعت منه، كما لو أنه ضياع
للأبد، تلك البنت ذات الفستان الشيل والخزة
الزرقاء:

ـ تنسحب يدي إلى جواري في
انتظار الدمعة المحرّاء وهي تزغ.

ففى هذا المشهد تتجاور قوتان أحدهما
للقمع المادى المباشر الظاهر للعيان في مدينة
تقف على أظافرها بالرغم من إيقاع القص
البطىء، أو ربما بسببه وهو الأمان المركزي، وقرة
آخرى للقمع الروحي هي جريدة الأهرام أكبر
الصحف على الإطلاق، وفي الصياغة البارعة
الحقيقة الحسية نجد أن الأمان المركزي يحتل
المساحة الكبيرة المتلائمة ولو وجه واحد لا وجه
سواء، بينما أن الجانب الآخر من جريدة الأهرام
هو الذي يبدو هنا متوافقاً مع صورة القمع
المباشر حيث تلعب الصحيفة عدة أدوار مثل
نقل المعلومات، التعبير عن بعض الآراء،
وواحد من هذه الأدوار يتمثل في تزييف
الوعى وبالتالي الإسهام في القمع الروحي
للمجاهير.

وللقمع المادى المباشر صور حزينة أخرى مثل
زواج الفتيمات الأبيات الفقيرات من أثريا،
النفط وتحيطهم قصص الحب البربرية التي يعاني
الفتى الشاب الفقير عن وطنه في سبيلها ثم
يجرى إهارها، وإهارها هو الحالة الإيقاعية
الوحيدة التي تتوافق مع الحداثة التي يمثلها
المسني و عمل الأبطال. لا
تنتظرنى، تزوجت.. هدى» هكذا تقول كلمات
البرقية التي ينطبق عليها تماماً ما قاله
جيسمسون عن لغة هيمنجواي.. إنها «اللغة
العارية» التي تكشف بكل ما أحاطها من
عوالم مشحونة ما يمكن أن نسميه جريدة صامدة
حتى أن الفتاة التي كانت «تميل» في ختام
المشهد تبدو لنا كأنها ذبيحة.

أما الرسالة الأخرى التي هي نص
برلمية - طبق الأص- أرسلها زوج
لزوجته المسجونة في سجن مكه

مواقف انسانية تشفّر رقة، عن رغبة الكائن
في تكرير انسانيته عبر تواصله مع
آخرين، يكتب عن مناخات أبلقة حيناً، حادة
تاسية أحياناً، لا غرابة في عالم منهار
واغترابي...» (سمير الموسى، جريدة
الحياة، اللبنانية ١٤، ١٩٩٢/٧/١٤، ص. ١١).

إنها رواية قادرة على مخاطبة كل
مستويات القراءة والوعي وشعبها جميراً
حتى ليكتشف كل من يقرأها عمقاً جديداً مع
كل قراءة أخرى، ولولا أن تعبير الأدب الحال,
قد ابتذل فإن رواية «وردية ليل» تستحق
وصفاً كهذا بكل جدارة.
ولَا ذُكر الآن من هي الشاعرة
التي قالت:

إن الوردة، هي الوردة، هي الوردة.
هذه الورود كلها «لأبراهيم
أصلان» «زاداً للليل» ووعداً بالنهار
القادم.

الهوامش

- ١ - رaman Selden, النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ص ٢٨، ٢٩.
- ٢ - إبراهيم أصلان «وردية ليل»، دار شربقات - القاهرة ١٩٩٢ ص ٦١.
- ٣ - روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ص ٢٢٧.

Fredric Jameson, Post-^٤ Modernism, Duke University-Press, UAS, P, 314

تنحدر
تسقط في الأفق، ثقبة دون خوف،
أرتباها حرفاً خفياً ينشر الحمرة
والطلال

تصحو بيوت التراب
تبعض جدرانها بالصهد،
تهاجر أشكالاً ترابية لرجال هدم
التعب،
ونساء هزيلات تدلّت منهن الأثداء،
وبنات،
وخلجان غبار لميال مجرى
 وبالونات من عفار وربيع
تعلو، قلاً الأفق،
وتقترب،»

إنها أيضاً رواية حديثة بكل ما تحمله
حدثتنا من معنى خاص «تسري العلاقات
الاجتماعية وتتحول في داخل الأشياء حتى
لتبدو وبالماح كأنها طبيعة ثابتة يمكن تمييزها
بوضوح، وفي نفس الوقت فإن الأشياء، موضوع
التساؤل كانت قد تغيرت بدورها» (٤)

تغير كل شيء لأن العالم القديم يولى،
وبدأ عالم جديد يظهر خاليًا من كل سمات
الرحمة والحنان في ذلك القديم «فك كل شيء»،
يتغير معاً قانون التغيير على حد تعبير
ماركس.. هذه الختمية الوحيدة التي يدركها
الراوي - الكاتب الذي كان قد تحول إلى الفص
بضمير الغائب الماضي هي التي جعلته يختتم
روايته بذلك الأمل الخفي الذي يكاد أن يسرى
في عروق «الشجرة الكبيرة التي تحستلها
المساقير». وهو ما يجعل نزعة الشجن
يتسلل إليها فرج جيني غارق في الدمع..

«يكتب أصلان عن عالم مشغل بالزمن، عن

البناء الأسلوبى فى وردية ليل

هنا لأنقصى مدى من منجزات فنون أخرى كالتركيب والإياء، في القصيدة الشعرية، واستعادة تعبيرات موسيقية تتعمد تكرار الفاظ كهربية تكشف ابعاد المعنى المختبئ، والتقاطع في السرد، والاستفنا عن تناسع جزئيات الحدث بآلية زمانها ومكانها، فالروانى لا يقدم كل التفسيرات المطلوبة، ولهذا وقع يشبه الانطباع الذى تعطيه للسينما بعض الصور المفاجئة.. حين تتأخر فى فهم علاقات القرى أو المصلحة بين مختلف الشخصيات التي تمر على الشاشة، إن كل ذلك يشير إلى أن التخييل الأدبى قد أصبح يعتبر عرضًا غوغائياً للوعي لا يكمن بتفجر عليه، لكن هذا الوعي لا ينطوي على السيكولوجيا، لقد حل وصف موقف الإنسان فى وضعه الإنساني محل الرواوج إلى أعمق ضميره وصف علاقته بالكون وبالوجود، وبالتاريخ.

إن كل هذه التحديات الأولية تعطينا الإقتناع باقتراب هذا النص الروانى - وردية ليل - أكثر من أي شكل أدبي آخر من

* يتتأكد في النص الروانى التجربى (وردية ليل) لشاعر القصة القصيرة - إبراهيم أصلان - ذروة اكتتمال ونضج وسمو نهجه الإبداعى الروانى فى تشييد أسلوب بنائي تشكيلى تصبح فيه الكلمات والجمل والعبارات لوحات مرسومة باقتدار وإتقان ورهافة مشقلة بفنانية شاعرية مكثفة ومركبة بالصور ذات الدلالات والرمز والإيقاع الموسيقى.

* وينتدى الواقع في مجموعة السنونات، المكونة لهذا النص الروانى واقعاً غامضاً يبعث على الحيرة والتساؤل تتجدد فيه الأشياء والكائنات والأحداث والعلاقات المألوفة دون أن تتحذى مع ذلك مظهراً شجباً. إن نظرية إلى الإنسان والعالم محددة وبمجزأة قد أخلت مكانها لنظرة إدراك الإنسان والعالم بكليتها إنها نظرة معادية للرومانتسية والواقعية.

* لقد أصبحت الكتابة الروانية هنا قاعدتها البساطة فكأنها محضر ضبط، وإنجذب المحافظة التعبيرية لأسلوب التكcion والتجمسي والتشكيل لحضور التجربة المسرودة، يستفاد

تهمس معنى مختبئ يتشكل من جماع اللوحات أو الأفاصيص أو الفنصل معنى أشمل له رمزه وظلالة الأسنان

* ولتترافق عندهما هذه المعانى واللحظات الإنسانية وتتدوّى حول حالة التوحد وفقدان التواصل مع الآخرين في ليل القاهرة...

ويتجسد في عدة ثلبيات لحنية

* في الفصل الأول: او افصوصة (فستان التيل) تتجسد الوحيدة في غرفة فتاة الليل الصغيرة (الراقة وهي تعطى ظهرها إلى اللوحة التي علقت بها مشاهد من الفيلم المعرض) ويتصوّر أمامها الراوية (سليمان) وتدعوه في ترسّل وإغراء، جنسى لدخول السينما، وعندما يعتذر يكثرة الزحام تقول بغضب (أنا مابرضش بيوت.. مش باحب اروح بيوت) «يعذر لها لأن لديه عملا.. وردية ليل وبتحدث معها عن عمله وسكنه.. ثم يشتري الجراند، وتأخذ بعد تردد جريدة لها.. ويترکها غارقة في وحدها بينما هو ينزل إلى عرض الطريق وهو يفتح الجريدة بين يديه... وعندما تستفت وتنظر إليها وهي في دائرة

الضوء حيث اللوحة التي ثبتت عليها مشاهد من الفيلم المعرض (وقف بنظر إليها حتى ادات وجهها وتطعمت ناحية عينيها الكبيرتين ثم اعتذلت)... بفستان التيل.. والشعر الكثيف، والخرزة الثقيلة الزرقاء».

* عبر هذه الإيماءات والإشارات الهماسة الدالة ينشد الكاتب بعذرية لحن الوحيدة وفقدان التواصل.

* ويتكرر بتتابع أكثر حدة لحن الوحيدة في الفصل الثاني افصوصة (تأهيل) حيث يكون أول تدرّب للراوية (سليمان) على تسليم برقية هو اللقاء مع المرسل إليها البرقية إمرأة

منهومات الأدب الحديث، فهي تستمد وتشتمل الوانها وأجواها وينيتها من الجو المصري، وكلنا نعلم أنها الوان قافية رعا للشعر الانساني الحاد بالقلقة والتعزق والتمرد في عصر يتحوّل تحولات تشير الفزع والدهشة، وفي واقع اجتماعي متدهن.

.....

* ولبندا يفحص وتحليل نسق النص الروائي القائم والمكون من عدة موتيفات تتوقف وترصد لحظات دالة مكثفة رمزية من -ليل القاهرة المدينة الرثانية.. وعبر حياة وإختبارات معاشرة لموظفي هيئنة المواصلات الاسلامية وموزعى البرقيات.

* هذه الموتيفات القريبة من المahan السنوناته تشكل ثلبيات لحنية متوازية ومتقاطعة تتضمن المعنى والقصد للخطاب الروائي الذي يدور ويحوم ويناقش في عمق هامش وندوب وتأكل حياة الشخصيات القليلة التي تدور حولها الأحداث والواقع الكاشفة عن الخاص والعام الجرزى والكلى.. لحياة وصخب خصوصية المدينة ذات الألف وجه وجده،

* لدينا خمسة عشر موتيفه او سنوناته أو لقطة عناوينها المختارة عن قصد تشكل رؤية.. ستحاول أن نقرأ سماتها وتحولاتها وغنائها الإنساني.. الرب

* والعناوين هي -١- فستان التيل -٢- تأهيل -٣- الدرج -٤- عام سعيد للسيدة -٥- مصابيح -٦- نوافذ -٧- النوم في الداخل -٨- كوب شاي -٩- الصاحبان -١٠- عبر حاجز من زجاج -١١- يوم آخر -١٢- طلعت وليلي -١٣- السلام -١٤- دموع -١٥- رؤيا

* وكل سنوناته أو أقصوصة أو فصل او لوحة مرسمة ياقتاد بكلمات ملونة تشيكيلية

عجوز تعيش في وحدة تنتظر في وهن دائم
وترقب برقية تعيش عليها وتذهب برودة
وحدها
ولنقرأ هذا الحوار بين عم جرجس والرواية

- عايشة لوحدها

- لوحدها

وبدأ ينظف مقدمة حذائه في حافة الرصيف

- وكان ممكן تموت

- ابسمت ودخلنا من البوابة.. كان رجل
الأمن نائماً و قال « صحيح .. كان ممكן تموت
يعني يكون .. عندها ابن مريض .. مسافر ..
بنت بتعمل عملية، بتولد .. أى شئ تقول
تلغراف، تروح ميتيه » أنا حصلت معابا
مرتين.. اقول تلغراف .. تروح ميتيه من غير
ماتقرأه ». .

ورحنا نتحدر وأنا استعيد صورة السيدة
العجز وهي تطل على عينيها الكبيرتين من
الشراعة الحديدية المفترحة ». .

نفس التكرار العينين الكبيرتين...
ومعانا الوحدة،

* ويذكر تجسد الوحدة في انصرصة (عام
سعيد للسيدة) في صورة البرقية المرسلة الى
(ميرابرووفتش) ارملة الخواجة بودوفتش
السيدة العجوز الجميلة الوحيدة يقول عم
جرجس (أن عبد الناصر كان يحبس الخواجة
بودوفتش كلما جاء نبيه الى مصر ولا يتركه
إلا عندما تنتهي الزيارة وأن (ميراب)
كانت تأتي الى المعتقل وهي تحمل لهم الطعام
والسجائر.. إنها تنتظر في وحدتها برقية
تهمس لها من بعيد (عام سعيد مدام)

* ولحن القرار في سيمونية الوحدة هو
موت (عم مرزوق) بائع (الاتيكاك) عاش وحيد
اطوال عمره.. ولوحظ أن دكانه لم يفتح لمدة

* إن (إبراهيم أصلان) يقدم هنا عالماً
كثيفاً متقدّهاً مجزأً تعيش وتسعى فيه
كائنات وحيدة هامشية هشة تقدم بتصور
بصري دقيق.. يتميز بالاخراج الغنائي على
نحو تدريجي وفي برهة واحدة من الحياة
موجزة جداً وهو لا يليغ على عالم الأحداث
الوضعية التي تتعلق بالحياة الجبارية وهذا
ما يشكل مادة الرواية التقليدية بل أنه يسع
ويمحو هذه التوقعيات المتعلقة بمحيرات
الأشخاص ووصنفهم الاجتماعي التي تعطى
كاننا ما أوشينا ما وضعهما (الموضوع)
وتظهر انذاك بدلاً من البشر والأشياء
والعلاقات بين البشر والأشياء وحسب، يبرر
الجوهرى المُتقلّب بمعنى الوحدة وفقدان التواصل
والتأكل والأسى والجفون لزمن ضائع سعيد.

* غير أننا نعيش عبر عالم البرقيات عوالم
عديدة خفية تكشف عن تغيرات القيم في
المدينة. لعل ايزها هذه السيدة الصغيرة التي
تستعجل إرسال برقية لشخص آخر بالخلج
بتقول (لاتنتظرنى ولا تحضر...) تزوجت..
هذى) وعندما يطالبها ببطاقتها الشخصية
تقدّم جواز سفر رجل معها تكتشف انه زوجها
وهو غير مصرى و أكبر منها في السن.

* وفي فصل (طلعت وليلي) تقرأ هذه
البرقية الدالة المعنى ليلى هاشم المصرية
ـ سجن مكة العمومي.. جناح النساء
ـ مكةـ السعودية
ـ اعترفك يا ليلي انا كوس، وينقصنى



على الناقد أن يقترب من خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة في الرواية وهي هنا ليست كلمة خبرية.. تنقل معلومات بل هي شحنة عاطفية ووجدانية وعقلية لها قدرات غير منتهية على تقديم معنى مختلف عن وحدة وعقم فقدان التواصل الإنساني.. وهنا يصبح العمل الأدبي كلاماً مختلفاً مكتفاً بذاته تشكل عناصره نظاماً مختلفاً لا يفترض شيئاً خارج ذاته.

ويتأكد هنا قول الناقد الروسي (ميغاتيل يختين) .. « ظلت الرواية ردها طريراً من الزمن موضوع دراسة ايدريولوجية مجردة وقصيرة اجتماعي دعائى فقط .. كانت المسائل الشخصية لأسلوبيتها تهملاً تماماً او ندرس عرضاً وبدلاً مبدئية كانت الكلمة التشرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة وبالتالي كانت تطبق عليها تطبيقاً غير انتقادى مقولات الأسلوبية التقليدية (إسasها المجاز) وكان يمكنها بتقويمها بأوصاف فازاغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية أو التصورية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تحضير هذه المفاهيم

أى معنى أسلوبين محدد ومدروس»

رؤياك الجميلة وأرجو من الله، من رب الكعبة أن يعنى عنك وعن كل مسجون ويشفي كل مريض ويرجع كل غريب إلى وطنه ومن ضمته ليلى، وانا من غيرك ياليلي دموعى على الخندود وطيران ونقصانى حاجة كبيرة، واعرفك ياليلي بأننى ارسلت لك ألف ريال ولكن لم يأت لنا رد، وان شاء الله سأرسل لك ٢٠٠ ريال.

- وسلامي لك من القلب اللي مشتاق اليك وسلامي للأخت اللي بتناكل عيش وملع معاكى، الأخت إيمان اللي بتكتب الخطابات -

- الراسل - طلعت السيد جلاب * ويظل الرواية (سليمان) شاهداً على هذه الحياة التي ترجمتها البرقيات.. بكلماتها القليلة.. جالساً بجوار النافذة التي تطل على مجمع المحاكم الكبير، ويرج الكنيسة البيضاء.. والسطح المكشوف لمعهد الكفينيات، حيث تتكرر في رتابة ليالي شاحبة سملة لوردية ليل..

يكسرها ويتمدد عليها (الحرير) عندما يؤذن بكلام غير مفهوم، ولكن له نفحة الأذان تماماً في موعد غير موعد الصلاة.

....

* وفي النهاية فإن نص (وردية ليل) يحتم

لعبة العتمة والضوء

في مجموعة (يوسف والرداء)

تأملها!) ارتكaza على ذلك يكن الإقرار بأننا أمام سمعونية الخيبة والمراة الناجحة عن محاولة قبض زئبقيبة على لحظات دفء من شأنها أن تمنع للكاتب إمكانية الاستقرار النفسي وتزوده شحنة لقاومة صتيع العلاقات الإنسانية وتلكس العواطف الصادقة، في ظل قيم تسحق كل ما هو وجداني، إنها قيم الجماعة التي تترصد كل اختلاء بالآخر / المرأة بما هي ملجاً يختمني به، وبالذات عندما تفص عن نفسها في مواجهة مكامن الخلل، هذه الذات التي تنفتح في النصوص على شكل أمكنة معينة تم التركيز عليها دون غيرها، الأمر الذي يستدعي المسائلة، لأن اختيار مكان معين يشي باختيار نمط من الحياة ويفصل عن حالة نفسية معينة على اعتبار الحميمية التي تربطنا بالأماكن التي نألفها، فعلاقتنا بالمكان هي علاقة بذاتها .
(تنطوي علاقتنا بالمكان على جوانب شتى، ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تتجاوز قدرتنا الوعية لستوغل في لا

«لأننا نكون حيث لا نوجده»
جان بيروجوف
تعتبر مجموعة (يوسف والرداء) ثانى عمل للقاص إبراهيم أصلان سنة ١٩٨٧ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة مختارات فصول . تقع المجموعة فى ٦٥ صفحة من الحجم المتوسط وتضم النصوص التالية: ولد وفت- الضوء فى الخارج- بندول من نحاس- رياح الشمال- المأوى- يوسف والرداء- القيام- الغرق.

على مستوى التحقيق فإن أغلب النصوص تنتهي إلى مرحلة السبعينيات، تقرأ على ظهر غلام المجموعة (هذه قصص لا تقرأ مرة واحدة، فهي كناعيبات الموسيقى، لا تسمح بالغوص في أعماقها إلا مع تذوقها المرارة بعد المرة، وفي كل قراءة، تتجلّى معانٍ جديدة لأنقاض تجبار الحب: أنفاس الاحتفظ، والأسى- لا- الحزن- الذي تتركه خمسارة التجربة العابرة، والوعي- لا مجرد المعرفة- الذي تخلقه

حضور الظلمة في النصوص شيء لا يخلو من دلالات سنقرتها بالحديث عن كل مكان تم اختياره.

و يأتي العنوان الثاني (الضوء في الخارج) ليؤكد الهروب من الجماعة الرقبيبة، فالخارج بالنسبة للنص هو خارج قاعة السينما، حيث اختلى الكاتب في لحظة مظلمة بانسانة استفسرته عن العربية التي تصل إلى ميدان الأزهار ليستطور الأمر إلى مستوى العلاقة علاقة غير متكافئة إذ يمكن استخلاص ذلك من خلال الوجهة التي كانت تقصدها (ميدان الأزهار) وجهله لرقم العربية التي تنتهي إليه، إن بداية اللقاء كانت في طريق خالٍ أيضاً، (كان طريقاً جانبياً، وبدت المنطقة خالية من البيوت) ص ٨٣، مباشر في هذا النص هو توظيف الكاتب للمكان الجانبي توظيفاً دلائلاً يحمل أكثر من مستوى تأويلي، فالوصول إلى هذا النموذج الطبعي من النساء جعل الكاتب يقر بأن الطرق الجانبية غير ذات جدوى، ففي غياب امكانيات مادية لا يمكن الاتمام إلى ميدان الأزهار، لذلك يبقى الطريق العام هو القنطرة التي من شأنها أن توصل إليه، غير أن العملية ليست سهلة: (والشافت إلى الفتاة ورأيتها ما زالت تتبعس وتقترب مني وتقول: «يبدو أن الوصول سيكون صعباً».

قالت: «الحقيقة أن الطرق الجانبية لا تؤدي إلى أي شيء»

«ألا توجد وسيلة أخرى للوصول إلى ميدان الأزهار؟»

يمكنك أن تتجهين إلى الطريق العام. هناك أكثر من مواصلة، ولكن ذلك سأخذ وقتاً أطول) ص ١٣٤ غير أنه يقنعها بمرافقتها له

شعرورنا، فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلقطنا، فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنها يجب أن تكون رقعة يضرب فيها، بجذوره وتأصل فيها هويته (١١).

تأسيساً على مسألة اختيار المكان التي تكون وليدة رؤية خالصة وقتل موقفنا معيناً، وبنظرية باتورامية أولية، يمكننا أن نلاحظ اصرار الكاتب على استغلال كل الأماكن الحالية، الضيقة الظلمة باعتبارها أكثر إنساناً لانتعاش لحظات الدفء والاستقرار المفقودة تلك اللحظات التي يبحث عنها الكاتب، ونؤكد هنا على الكاتب لكون كل النصوص مرورة بضمير المتكلم، فهو راوٍ حاضر كشخصية في المكابية التي يروي أحاديثها، إنه ساره متضمن في المكابية Marrateur homodiegetique وهذا يفرض التعامل مع نصوص المجموعة كمقطوعات ذات إيقاع واحد ومعرفة من طرف واحد، إنها مقطوعات تناسب رتبة مشوهة بحزن دفين وحزن جارف، يطالعنا أول نغم في هذه المجموعة: (ولد وينت) بصورة تكيرية لاتاحة امكانية التعميم والاطلاق، فالقضية قد تعنى كل مجرية حب بين اثنين، حب ينموا كزهور بين الصخور، لأن اختيار مكان لقائهما ينم عن اختلاس اللحظة التي يتواجدان فيها، فالمكان المختار ذو خاصية الأمان والطمأنينة (كانا يسيران تحت الأشجار على طول الطريق الخالي) ص ٥، فلا رقيب عليهما ولا أذن تسترق الموارد / الخلق، إنهم في تناجم روحي تام، لا أحد كسر إيقاع هذه اللحظة إلا الرقيب المادي (ورأى كل واحد منها الآخر في ضوء المصباح الكهرياني) ص ٩ لقد وظف الكاتب الضوء كرقيب ينوب عن الجماعة لأن

عيتها الكبيرتين، ولاج لونهما مغاييرًا من أثر الضوء، الذي كان يفاض المكان) ص ٢١، وبذلك يفترقان ليعودا وحيدا رافضا انتماً إلى الجماعة، وقتل عملية الهبوط من على الطوارئ اعتباره المكان المخصص للراغبين تدعيمًا لذلك: (وتفكرت أن أذهب إلى صديق وأتحدث معه، وخيل إلى أن ذلك لن يكون ملائما، وهبطت من على الطوارئ) ص ٢١.

يهبط ليترك الأمر معلقاً كبدل من نحاس الذي عنون به قصته الثالثة التي تتميز من بين نصوص المجموعة باستعمال الكاتب لضمير الغيبة، في هذا النص يحضر الزمن بشكل قوي وcasus حيث الآية ساع الرتب والسكنوية الحادة، فضاءً غريبًا تتحرك فيه ثلاث شخصيات رجل وامرأة وزمن متوقف (بدل ثابت)، وقد تم توظيف قاعة عارية الجدران كمكان لهذا اللقاء، الغريب، إن مثل هذا الوصف الذي وصف به الكاتب هذه القاعة من شأنه أن يجعل الاختلاء مكشوفاً، غير أن الاستناد على الزمن المتوقف والضوء القليل عمل على تعمير الجدران، (تحت الساعة الخشبية التي بدا ببدلها النحاسي الشافت واضحًا خلف الزجاج المنظفي)، وكان الضوء خابياً) ص ٢٣، وبأي الترکيز على البديل من خلال تكراره المشير كمكون له وظيفته فقد يتعامل معه على أساس اليد التي تعوض يد الرجل ذى اليد الواحدة: (احتضنها بذراعه الوحيدة وقبلها وقبلته وابتسمًا كثيراً وهما واقفان من الجدران العربية تحت الساعة الخشبية ذات البندول النحاسي الشافت) ص ٣٦، ثم إن استعمال الكاتب لفعل ابتسماً لم يغير من إيقاع النص، وهذا ما يفسر وسمنا له بتلك السمة السابقة، فلو كان الفعل ضحكاً لوقع

ليتحول وجهتها إلى كازينو حيث الفضاء الذي تتناقل فيه اللقاءات الثانية، لكن تذكرها لأخيها ومحاولتها العودة إلى البيت في وقت معين يكشف سلطة الآخرين (الأسرة بال بالنسبة إليها). وفي مقابل ذلك أيضًا يصبح رواد الكازينو جميعاً في لوعي الكاتب الذي يعده إلى خلق لحظة ظلام للتخلص من الرقيب من الآخرين (وانقطع التيار الكهربائي وغرق كل شيء في الظلام) ص ١٥، إنها اللحظة التي تحكم في ممارسة طابو الجماعة، فقد صرح بانتشاء مضرر بظرفه بمحنة لحظية وبتهيئة للحظة أخرى في غيبة الرقيب (وعندما انتهينا وانصرفنا لم يكن التور قد عاد إلى المنطة بعد، وقللت لها ونحن في الظلام: «لا تنسى الموعد») ص ١٦، وبطبيعة الحال المزدوج في السينما حيث الظلام مرة أخرى، الذي يقابله الضوء، في الطريق العام، حيث الانكشاف والانتقام إلى الآخرين (وخرجنا إلى الطريق العام حيث كان الضوء واضحًا وقوياً، والطوارئ مزدحم بالنساء والرجال) ص ١٨، ليحاول الهروب منه إلى شقة لينعم مرة أخرى بلحظة الاختلاء، لكن مشروعه سيجهض عندما سيدرك بأن من كانت معه تجسدت في صورة الآخرين بامتناعها، لأن في امتناعها تحضر الجماعة بكل أعراضها وتقليلها، (وقلت لها: المكان قريب ويمكننا أن نسيء إلى هناك).

قالت: أى مكان؟

- الشقة.

- شقة؟

أقصد المكان الذي اتفقنا على الذهاب إليه ولكننا لم تتفق على شيء) ص ١٩، وتنهار الرغبة، ويتحطم الأمل بحضور الضوء، عابشا بلعبة التستر: (وتظلمت في

للمكان الذى يراه، محولاً بذلك هذا الفضاء إلى مرآة تعكس نفسيته وحالته الصحية، فكل المظاهر الموجودة تبعث على الإحساس بالضيق والضجر؛ (ووتفت دوا، نافذة حجرت الأرضية) التي استأجرتها قبل أن يصيبني المرض، هناك عند الطرف البعيد من المدينة، ورحت أرى البيدان الصغير الذي خلتنه الأمطار عابقاً بالرطوبة والصمت) ص ٢٧.

إن المكان بحضور الأمطار فيه اكتسب دلالة التلاشي والاحساس بالفراغ النفسي أكثر من الفراغ الفيزيائى، إنه عالم الشتاء، (إن عالم الشتاء، خارج البيت المأهول كون مبسط، إنه اللا-بيت بنفس الطريقة التي يتتحدث بها الفلسفة عن اللا-أنا، وبين البيت واللا-بيت يمكننا أن نقيم كل أنواع التناقضات، في داخل البيت كل الأشياء تتسايز وتتعدد، والبيت يستمد قوته وترق الألفة في الشتاء، في الخارج الشتاء، يغطي كل الطرق، يضيّع معامل الشارع، يكتم الأصوات ويعحو الألوان، وكتنجهة لهذا البياض الكوني تشعر بنوع من التفتق الكوني يفعل فعله)، (٤)، وما ساهم أيضاً في تصاعداً هذا البياض الكوني طبيعة الضوء التي كانت مع وليس ضد سلطة البياض؛ (واسفلت الشوارع القليلة المتقطعة التي بدا مبتلة ومتائلة في ذلك الضوء الغارب) ص ٢٧ وإن الإشارة إلى الحجرة الأرضية مرتبين في النص ص ٢٧ وص ٢٩ تعكس رغبة الكاتب في معانقة كل ما شأنه أن يرتفع به عن عالمه الضيق، وبخلصه من برائحة المرض الذي ألمّ عزلهه وجعل علاقته بالعالم الخارجي تتم عن طريق العصا التي يتركها عليها (وعلى الرغم من ذلك فقد كنتأشعر بالوهن، وأن دقات بعيدة بعيدة قد ارتفعت على مدخل حجرتي).

تغير على مستوى حرکة النص، كما أن وصفه لحجم القاعة ما هو إلا وصف لمعاناة من شغل القاعة، فنحن في هذا النص أمام حزن عميق وانكسار كبير كسر القاعة الحالية؛ (وعندما أوصلها إلى الباب كانت ذارعة مازالت على كتفها، وبعد أن أغلقه وراها عاد بطيئاً إلى القاعة الكبيرة

الخالية) ص ٣٦، ومفهوم الكبير رديف للانفساح غير أن هذا المفهوم في هذا النص يفسر ضدياً على تعبير سيريل فيل: «انساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج» (٢)، فقد ينبع المكان ويصبح مجرد انعكاس للذات، الصمت المخيم على القاعة الكبيرة يفتح إمكانية الانفصال، والحلول في ومن خلال الرجل والمرأة اللذين التقينا فيها ولهذا تصبح القاعة الكبيرة ظهرها للذات المقفرة، وعملية إغلاق الباب باعتباره الحد الفاصل بين الداخل والخارج توقف واضحة من الآخرين، إذ لم يكن ذا أهمية في النص إلا بعد انقضاء اللحظة الحميمة، كما أن قاعة بلا جدران لم تكن مشيرة في تلك اللحظة ومن هنا المنح يمكن تفسير عملية الإغلاق بإعلان القطعية مع العالم الخارجي لقد تم تسلیمه ما كان معاراً من طرفه لفترة معيّنة (المرأة، لحظة، الاختلاء)، (إن حركة الإغلاق هي دائماً أكثر حدة وصرامة وسرعة من حركة فتح الباب) (٣)، وبالتالي توظيف الزمن المتوقف من خلال البندول النحاسي الثابت موازياً لتوقيف الحدث الذي تم معايشته بواسطة الزمن النفسي غير الخاضع للزمن الرياضي، أي زمن الخارج، خارج القاعة هذا الخارج الذي وقف الكاتب في نص (رياح الشمال) وراء نافذة الحجرة يتأمله في لحظة انعكست على وصفه

الى مستوى قوة التنويم المفناطيسى إن الوحدة نومنا مفناطيسيا (٦١)، وهوها من هذا الضوء استعمال الكاتب بضمته ذاتى برئ وانعكست نقطة ضوء بعيدة داخل مقلتي، ص ٣٢، كما استعمال غيرها مرة بالسور الحجرى ليجعل منه حدا فاصلا بين أبناء وبين العالم الخارجى: (الجهت إلى السور الحجرى القصیر وجلس) ص ٢٩.

ليأتى آخر الليل كزمن افتتح به نص (المأوى) معلنا اتجاهه إلى المبنى الصخرى ذي المدخل الخشبي الداكن . من خلال هذا الوصف تعبين صلابة المكان وقوته، إنه مرة آخرى مكان جانبي لكنه لا يبعث على الألفة والاستئناس: (لم يمر وقت طويل حتى رأيت أصبعه القصيرة البيضاء وهى تدق على المدخل الخشبي الداكن ، وبينما أنا استغرب منه ذلك فتح الباب) ص ٣٥-٣٦ . يفتح الباب ليفتح النص على عالم من الألوان القافية التى تتنبض لها النفس والتى تتمرکز كلها حول مفهوم السواد شكل مباشر أو غير مباشر (الزهور الصغيرة الباهتة- متذليل وردى قديم- مضينا فى الظلام- الضوء البرتقالي الدافت- الحرير الأسود اللامع- الأرضية الداكنة المقاطة- طاقتين طويتين - كان رأسها غالبا فى ظلمة الأرضية الداكنة المقاطة- العباءة القاني- كان وجهها القريب شاحبا).

إن توزيع هذه الألوان على مساحة النص جعل من فضائه لوهة تشكيلية ، شكلت نفسية الكاتب أرضية لها والقاعة الكبيرة ذات الجدران العالية إطارها والحجرة الملحة خلفيتها التي تسمح بالغوص على المستوى البصري إلى ما لا نهاية تهى قاعدة جدرانها عارية ، وهذا المفهوم على المستوى الجغرافي مرتبط

الأرضية التى أستأجرتها قبل أن يصبىنى المرض، وأيانى آخذ عصاى تحت ابطى وأتقدم إلى الخارج .. ص ٢٩، تعتبر الحجرة الأرضية أكثر التصاقا وتجذرا فى الأرض فى الحجرة العالية، غير أن التجذر هنا ومن خلال لا وعى الكاتب، تقرأ دلالته بشكل مغاير (إن البيت المتجدر جيدا فى الأرض يجب أن يبتعد عنه غصن حسان للريح أو حجرة علبة قادرة على سماع همس أوراق الشجرة (٥) . وتكتسى الريح فى النص سمة نostalgia فى مكتنها إعادة لحظة الذف ، والاستقرار المفترضين الى الكاتب: (وأينتى هي أن أسمع صوتك الحبيب.. الذى يشبه حفييف ريح الشمال..) ص ٣٢ إن الرغبة فى معانقة هذه الريح توقدنا انطلاقا من عنوان النص قياسيا على قانون الأهمية بين التقديم والتأخير الذى يتتحكم فى الشيرط اللغوى للنص الأدبي، وسط جدلية الالقاء والاثبات ينهض النص، فالكاتب يحاول جاهدا إثبات الذات المازومة المريضة لتعارض شرطها الانسانى فى الحياة، هذه المحاولة التى تتف دونها مجموعة من المعرقات قتل الظلمة أبرزها: (اختفى منى فى ضباب الدرب الصغير، أرحت نفسى، لقد هبط الظلام الآن). (ص ٢٨-٢٩)، وعندما يحضر الضوء، يقع فى النص فلذن يمارس عدوانيته على نفسية الكاتب: (لم يكن هناك سوى نقطة ضوء تنبئ من لمبة صغيرة معلقة فى طرف أحد الأعمدة الخشبية العالية)، ص ٢٩ تمثل هذه العدوانية فى كون هذا الضوء يلعب دور الرقيب رغم صغر شأنه وضعف قدرته (نقطة ضوء+ لمبة صغيرة)، ففى غياب الآخرين يحضر الضوء (إن الضوء المتسرب من مراقب وحيد، وهو مراقب عتيد أيضا يرتفع

بالسلاشى والذوبان، وحضور صدى الصوت
يوضح ذلك: (أطلق هو ضحكة نسانية ساخرة
راحت تردد بطيئا داخل حجرتنا الصغيرة
الملحقة ذات الجدران العمارية

هذه الجدران العارية إلى أي حد متذر
برداء يوسف؟ إن نص يوسف والردا، لا يلزم
حياة على مستوى التراتيبية التي يحتلها
كنص وسط المجموعة بل يتتجاوز ذلك لكي
يتتصدر غلاف الكتاب مشكلاً بهذا رداء
للنصوص يوسف بدوره موجود في مكان مغلق
مظلم؛ (وفي هذا الفراغ كان البيكل الجديد)
القاتم كاملاً على قوانبه القصيرة المتباude
ووجهه الغريب المحتلى، وفمه المعد النافر.

نادیت

لہجہ دعا

لم يفتح الباب من أجله

جعفر بن محبث

إن الفضاء الذي انطلقت منه الرغبة في التواصل مع يوسف يحمل نفس الموصفات (كنت أقف في الساحة الصغيرة المسماة بـ بين دائرة من البيوت القديمة العالية. كنت أحلم ..

^{٤٨} (كان اللسان في أوله)، ص ٤٨.

وبالنسبة للمكان الأخير فإنه لا يشكل في
لنص مستقراً نهائياً، فإليه ستحمل سترة يوسف
وأخباره، والرغبة في الاطمئنان على يوسف من
طرف أهل البيت ما سيتدخل في تحريك كل
ذلك الأسكنة مرة أخرى، ولتقويب ذلك يجب
تقديمة تلك المحتالية التي رصدنا من خلالها

يُقَاعُ النَّصْ الأَخِيرِ: (البيت - ..)
سَتْرَتِكَ، أَخْدَتِهَا، بِنَفْسِكَ إِلَى الْبَيْتِ
أَخْتَهُمْ أَنْكَ بِحَالَةِ حَيْدَةٍ ص. ٤٨.

بهذا الأخبار يسد النص لينهض
نص (القيام) من رقعة في الأرض بين الناس
في جلسة حميمية بعد فراق طويل باعد بين
الكاتب وصديق له (وجلسنا سويا بين الناس
أرضنا نشرب الشاي ونتكلم) ص ٤٩، وكان
الكلام مفتاحاً لولوغ أمكنته متبااعدة ومختلفة

هذا الليل سينمو مع فوایق النص ليجم
بشقه على كل لحظة انفاسه ، وبقية النصوص
فإن عملية النسخ تأطرت وسط قطبين
متوازيين: مكان مغلق ولحظات قاتمة (وافت
على حانة الطريق الذى يقسم المدينة إلى
قسمين، من أنة المفترق وهذا باعث على
التردد والخيرة وعدم القدرة على تحديد المسار
وذلك تجلى واضح للانفلات، وبين قسمى المدينة
نجد الكاتب يضم حجايا يحول دون امكانية

البشر، فالإنسان دائمًا يحاول أن يقرب لنفسه
المجردات من خلال مجسيتها في
ملموسات) (٧). ويلاحظه حضور الضوء من
خلال الإشارة إلى فعل الصيف تدرك بأن هذا
المحضور كان يهدف إلى تعمير الذات
وأنكشافها: (كنا في الصيف وقرص الشمس
يضوئ في قلب السماء)، فالكاتب يدخلنا
في تجربة تقدُّم ذاتي أو على الأقصى تقدُّم جيل
من خالله هو:

(قال، إنهم هكذا، يرددون نفس الكلام الذي
رددناه، يعيشون نفس الأفكار التي عيشناها
التي جمعت الكثيرين منا، والتي فرقت
الكثيرين منا). أص. ٦٠.

من هذا الكلام تداعٍ نعمة الخيبة والإحباط
لجيل بكماله. لم يجد الكاتب إطاراً لوصفه
أبلغ من وصفه وسط عوامة، إنه جيل يطفو
على السطح في الجذاب مستمر لتجذير
هربيته، ويحضر الليل ويغيّب الضوء ليزيد اد
احساس الكاتب بضيق المكان الذي يفجر فيه
الاحساس بضيقه بتنسيته المكلومة:

(وتحن وحدنا في هدأة ذلك الوقت المتأخر
من الليل، وحبات قليلة من التور قد تناثرت
في قلب الماء المутم، قال إن المأوى ليس ردينا.
مع الأيام الأولى سوف تشعر بغيرها
المجدان والأرض الشايبة التي عشت
عليها) أص. ٦١-٦٢.

يجشو المكان بطيئنا على المجدان والأرض
الشايبة ليتسدل عبر الأشجار رمز البقاء، ومن
هذا الرمز ينطلق البحث عن الذي يأتي ولا
يأتي عن (زین) الذي ابتلعه الماء ذات يوم
ليستقر النداء سنوات طويلة: (تجلس حتى
يوشك ضوء النهار أن يفضح الشاطئ،
فتنتصرف، عشرون عاماً وهي تفعل

(اسبانيا - الاسكتلندية)، ولا يعني ذلك انفصال
النص لأن عملية الولوج لم تتم إلا من خلال
عملية التذكر، وعليه فالذاكرة كانت هي الفضاء
الذي انتعش فيه تلك الفضاءات الأخرى، وفيها
ومن خلالها أنسحت عن نفسها، إنها بلاغة
الانفصال التي لم يجد الكاتب منها، وكريديف
للذاكرة لا تحضر إلا الأماكن المغلقة واللحظات
الداخنة (المقهى - حجرتهم المفردة - المجزرة
الصغيرة - الحانات...). إن هذه الفضاءات رغم
اختلالاتها تطلق جميعها بالانفصال والتقطيع، بل
هي نفسها تعيش هذا الانفصال فهي أسيرة
تعيش تحت رحمة الذاكرة، فقد يتم استدعاؤها
وقد تبقى عرضة لصدأ الأيام، وإنفراط الكاتب
بجلسته في نهاية النص يؤكد ذلك، إذ فارقه
صديقته مرة أخرى، وابتعد عنه خاملاً كل تلك
الأمكنة:

(وهو يلوح لي مودعاً، ويبعد
ورح أشرب الشاي، وأنظر عبر المدخل
الزجاجي الكبير، إلى الرجال والنساء الذين
يمضون في الضوء القارب لفترة قصيرة ثم
يختفون). أص. ٥٧

وفي صورة الاختفاء يشخص الفرق، فبعد
فعل (يختفون) يظهر عنوان النص الآخر في
المجموعة (الفرق) أي اتساع يتطرق بعد أن
يصد منا هذا العنوان المغلق؟

إن اختبار العرومة كمكان ما هو إلا تأكيد
على الاختصار إلى حالة الاستقرار والتوازن لأن
تحقيقهما لا يمدو أن يكون طرفيًا، كما أن
هاجس الماء يجعل من مفهوم الفرق الفعل
الحاضر والمرتقب في كل لحظة مما يترتب عنه
على مستوى الإحساس تضييق لمساحة
العرومة، وقد أبرز يوري لوغان (الدور الذي
يلعبه المكان في عملية تشكيل المفاهيم لدى

حجم مقعد في النص الأخير وفي آخر مكان متتحدث عنه داخل النص: (وأنا ما زلت أجلس على المقعد الخشبي في مقدمة الشرفة المسقفة قرابة من الماء)، ص ٦٥.

ومن بين العتمة والصيق حرج يوسف متذر بردانه.

ذلك). ص ٦٣، دائماً من نفس المكان يأتي النداء وفي نفس الوقت، إن للسكان هنا وظيفة إبلاغية فلولا وجود الكثافة في الأشجار لما تنسى إيصال الصوت لأن المناداة في الشاطئ، قد يتعرض معها الصوت للإنتشار، كما أن إرسال الصوت نهاراً سيعتمد بالجلبة وبضمير وسط الأصوات، فكانت أيام مكبر صوت منحنه الطبيعية للمرأة الباحثة عن زين: (هكذا جاء النداء النسائي الدافئ، عبر أشجار الشاي، الكثيفة وأوراق الحروق الكبيرة والليل)، ص ٦٢.

بنظرية أفقية لساحة المجموعة تستخلص بأن حركة النصوص على مستوى انتظامها زmania قد بدأت بالقرب وانتهت عنده ففي النص الأول (ولد وينت) مجد: (كان الوقت غريزياً) كأول إشارة للزمن في هذا النص، وفي النص الأخير (القيام). مجد كذلك: (وكان قرص الشمس قد انحدر قليلاً في الجانب الآخر من السماء)، ص ٦٥، أما مكانها فقد تأثرت داخل بنية الانغلاق حيث مجد في النص الأول: (كانا يسيرون تحت الأشجار على طول الطريق الحالى). ليضيف هذا الطريق إلى أن يصبر في

الهرامش

١- مشكلة المكان الفني: يوري لوغان تقديم وترجمة سيرينا قاسم دراز ص ٦٣ ضمن جماليات المكان، نشر عيون المقالات.

٢- جماليات المكان-غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسن، نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

٣- جماليات المكان-غاستون باشلار، ص ٨٧

٤- نفس المصدر ص ٦٣

٥- نفس المصدر ص ٧١

٦- نفس المصدر ص ٦٠

٧- مشكلة المكان الفني يوري لوغان ص ٦٥.

عرض الأمكانة والضوء الممكن

phenomenal يعتقد العياني، ولكنه فى صميمه تصوير للجدل بين ما هو كائن وبين ماينبغي له أن يكون، بين الواقع الصارم فى تشiseء وجموده، وبين الحلم بواقع إنسانى أقدر على منع الحرية، وإن جاء تركيزه على تصوير الطرف الأول من أطراف الجدل، ولكنه يواصل فى كل أعماله الإيحاء بالطرف الآخر. فهو أيضا موجود ولن يتخلق من عدم؛ وتلك تقنيه يلجأ إليها المبدع خلق ما يسمى بال موقف السلبي الرافض لهذا الواقع وهذه الأحداث. فالعلاقات فى عالمه القصصى تتم على نحو بارد، غير حائزة لقويمات التتحقق على نحو إنسانى. غير يقينية أو مؤكدة، نراها وكأنها لا تتضمن مشاعر، وكأنها مهددة فى كل لحظة بخطر خفى.

وهنا يجيء أسلوب أصلان فى عرضها. كممايل موضوعى لها، للعالم الذى يتضمنها. فهو عالم محكم بصارمة ذات طابع سلطوى، تسوده قيم الضرورة والقبح والعجز وأساليب القهر. تبدر فيه محاولات الخلاص وتجاوز

في لحظة البدء بقراءة نص ابراهيم أصلان مجرد أنا في قلبه، إن الأمر أشبه بمواجهة لوجة تشيكيلية، يبدأ الأمر كليا، وفي الحين ذاته كشهاد او كمتتالية سينمائية، نشعر وكأنها أقتطعت من سياقها الفيلمى، ولكننا لأن ثبت بعد تجاوزنا بتجانبه النظرة الكلية أن نتبين أن هذا هو بالفعل السياق كله، أو أن هذا المشهد البسيط هو ذروة يحكى الكل غير يائى أو المضر فى النص. انه رمز عياني للخلف - فى النص، وهو ذلك الظاهر الحسى - المادى - فى بساطته والتى تبدأ معه رحلتنا. رحلة الكشف عمدا وراء ذلك المتبدى لنا في بروفة صارمه، وصولا إلى جوهر حركته وقانون فعله الباطن فيه. إنه النص الذى يجذب الملتقي إلى تجربة البحث المتعنة، والجالفة محققا لما يمكن أن نسميه الإدراك الابداعى، أو الوعى المتسنم بإيجابية الفعل الابداعى، والذى يهب النص إستمرايته وقدرته على الانساع الدلالى. ونص أصلان فى مجموعة « يوسف والردا»، هو تصوير للعالم يبدو ظاهراتيا

المجدان والقضاءان غير مجده، ولكنه لا يوصى بالاستحالة، حيث ثمة قدر ولو بسيط يقدر نقطة الضوء من الأمل البعيد. الأمل في تحقيق النقيض، الحلم، الواقع المرجو، أو ما يجب له أن يكون.

وسوف نحاول الإبانة كما سبق عبر تناولنا لإثنين من أهم عناصر النص الأدبي عند إبراهيم أصلان هما المكان الزمان.

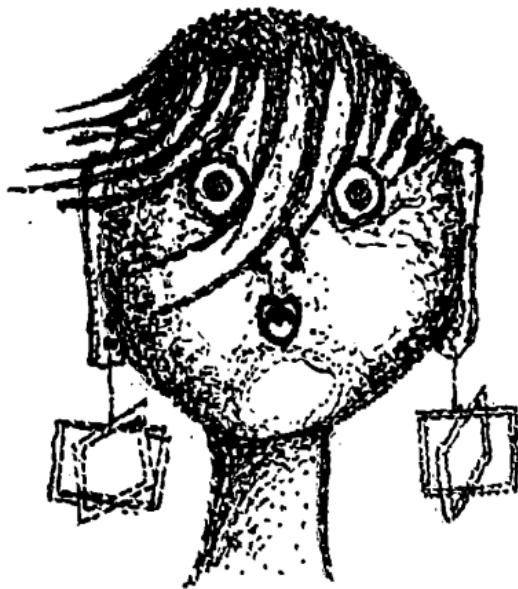
والمكان في قصص أصلان بشكل إمتداداً للحالة التي تجذبها الشخصية. أو لنقل أنه التجسد المادي المحيط للحالة ذاتها. وهذا التجسد المادي هو البيئة الجغرافية الأكثر تلزاماً مع طبيعةحدث. فالعلاقة العاطفية بين الولد والبنت (ولد وبنت) تلوح لنا كعلاقة واهية تشوبها احتمالات الانهيار «انهم سيتركون لنا الشقة اذا وافق أبي على زواجهنا» (ص ٦). عندما عرفت أنك زميلي في العمل قالت ابني غاوية فقر» (ص ٦). «الله معها حق» (ص ٦). ولنرى أين يمكن لثل هذه العلاقة في لحظة الفرج أن تكون.. وكان يسيران تحت الاشجار على طول الطريق الحالى» (ص ٥)

فالمكان مقفر من البشر عداهما، وحيدين يسيران فيظل، فالمكان تجسيد لمعنى الوحدة والتوتّر، فالحدث واحد مستمر في زمن متتابع وفي مكان واحد هو الطريق المكان/الخارج، حيث الفرس المراتبة للالتقاء تارة ولا تلتaira على نحو قاصر في الطرق الماجانية، والتي قتل مناطق اللجوء المؤرق والخنز، ومحاولة الخلاص من ضغوط الحاجة الإنسانية الى التشبع العاطفى، والتحرر الوهمي من رقابة الأنظمة الاجتماعية الحائلة بين اراده الشخص والتحقق

والأماكن/ الغرف العادمة المجدان من الموئيقات الأساسية في مجموعة أصلان. وهي قتل الداخـل المغلق بـدلـالـات السـلبـية، فـيـنـ هـذـهـ المـجـدـانـ تـحـصـرـ الشـخـصـيـةـ كـسـجـنـ لـعـجزـهـاـ «ـكـانـ قـاعـةـ عـارـيـةـ المـجـدـانـ..ـ وـقـدـ أـرـاحـ ذـرـاعـةـ الـوـحـيـدـةـ عـلـىـ الـمـسـنـدـ الـخـشـبـيـ (ـبـنـدوـلـ مـنـ نـحـاسـ صـ ٢٣ـ)ـ وـيـنـحـصـرـ الـحـدـثـ،ـ وـيـحـلـ كـجـدـرـانـ الـمـحبـطـةـ بـالـدـلـالـاتـ السـلـبـيـةـ «ـوـعـرـتـ روـحـهاـ أـوـأـرـتـهـ الـجـراـجـ وـخـيـوـطـ الدـمـ الـتـيـ تـجـمـعـتـ خـتـىـ الـجـلـدـ»ـ (ـبـنـدوـلـ مـنـ نـحـاسـ صـ ٤٢ـ)،ـ وـلـكـنـ الـمـكـانـ هـنـاـ لـاـيـشـلـ الـدـيـكـرـ الـنـاسـ لـلـحـدـثـ رـطـبـيـةـ الـشـخـصـيـاتـ.ـ وـإـنـماـ يـمـثـلـ اـمـتـداـداـ لـكـيـهـاـ وـتـعـيـقاـ لـدـلـالـتـهـاـ وـاضـفـاـ نـوـعـ مـنـ التـكـيـيفـ عـلـىـ الـحـالـةـ الـعـامـةـ الـتـيـ تـرـدـ بـيـنـ جـيـانـهـ.

وكذا فإن مواقع الشخصيات في المكان تحدد طبيعة العلاقة القائمة فيما بينهم «يتطلع إلى الفتاة التي جلس هناك في الركن البعيد (بندول من نحاس ص ٢٣) فالبعد هنا معنى يقصد به الإيحاء بالشعور بالانفصام والتجزء الذي تعانيه الشخصية العاجزة عن الاتصال بالآخر.

ومابين المكان/ الخارج والمكان/ الداخـلـ تـرـاـجـعـ حـرـكةـ الشـخـصـيـةـ فـيـ مـجـمـوعـةـ أـصـلـانـ،ـ لـازـدـىـ إـلـىـ شـيـ (ـالـضـوـءـ فـيـ الـخـارـجـ صـ ١٣ـ).



بالفتاة في الحجرة العارية. إنه يتماس معها بدون رغبة أو اشتعال حاجة تعانى تحقيقها على نحو إنساني، فهى تتم على «البلاط العارى». بينما هو «يرى» المرأة البيضاء، فقط يراها، كرغبة محبطه، وكذا المرأة اللسان قزان بالقاعة والقزم، الناعم بكل المحال، أما هو، فلا يلمس شيئاً، متبؤداً، منفصل عنهم، ومعه الفتاة ذات الجلباب المفطى «بالزهور الصغيرة الباهتة» في حجرتها «الصغيرة الملحة ذات الجدران العارية المتساء» (المأوى). وهو حين يقول «حجرتنا» يوحى بأنها المكان المستقر، ولكن الضحكة النسائية الساخرة، وجدران الحجرة العارية، تحمل دلالات مختلفة تماماً. حيث يظل المكان احتفالية مؤقتاً يمكن انتهاؤها. والمكان بتفاصيله وأشيائه يتحول في كثير من الأحوال إلى رمز *symbol* ، فيصبح وأن كنا تشعرنى النهاية أن ليس ثمة المكان/ المستقر. ذلك أنه ليس ثمة ما يوحى بالاستقرار والثبات الإيجابين، بمعنى الموافقين لأحوال الإنسانية من شعور بالحرية، وقدرة على ممارسة الفعل الإرادى دون احساس بالقهر والخضوع، سيطرة قوى خارجة عن «الأننا»، ولهذا يظل المكان فتاوا احتفالية.

ويصور المكان في بعض قصص أصلان ملامح الصراع، الذي لا توضع النصوص طبيعة أو اطراقة، ولكنه صراع قائم ومستمر بين «القاعة الكبيرة ذات الجدران العالية الخضرا» (المأوى)، وبين «الحجرة الصغيرة الملحة ذات الجدران العارية المتساء» (المأوى) بين «امرأة بيضاء» راكعة في ناحية من القاعة الكبيرة الخضرا» (المأوى) بين «الفتاة التي تقوم بالخدمة الداخلية». فالأننا/ الرأوى يلتقي

تجريداً لكل الأماكن والأشياء المرتبطة بأحواله الألم والمعاناة التي يخربها الإنسان في محاوارته لكسر حدود الإرادة والفعل وتجاوز العقبات الواقفة في سبيل التخلص من سمات عالمية» وفي هذا الفراغ كان الهيكل الحديدي القائم كاملاً على قوانبه القصيرة المتباude، وجسده الغريب المتلئ، وفمه المتد الفاجر» (يوسف والرداء). «تقينا أيام النافذة، واقتربنا من القضبان السوداء، كان يجلس وحيداً في ركن القاعة الحجرية العارية (يوسف الرداء)، وقد يكون رمزاً للننس العام للحياة الاجتماعية وللحولات السلبية الحادثة. مع الأيام الأولى سوف تشعر بغياب الجدران والأرض الشابهة التي عشت عليها، سوف ترى كيف بات العالم يتأرجح بك مع كل خطوة تخطوها» (الفرق).

وهكذا، يخلق أصلان من المكان حدوداً لعالمة القصصي، فلكل نص جغرافية، وحرص من جانب الكاتب على بيان موقع أحداث قصصه. لا باعتبار الجغرافي، ولكن - ايضاً - عنصراً هاماً ومتمماً لإبعاد الحدث، وباعتباره مستوى من مستويات العمق الدلالي المتضمن في النص. وكذلك كرمز مصاغ على نحو مجازي لدلائله الخاصة المباشرة على طبيعة الواقع والكل الذي يوحى به.

غير أن المكان / الرمز في قصة واحدة، يتتحول بتكرار مفرداته الوصفية المحددة في مجموعة «يوسف والرداء» إلى المكان / الأشارة، مما يؤدي إلى التحدد الدلالي للسكان في مجمل النصوص، ومثال على ذلك ما ذكرناه من تكرار موتيفه «الجدران العارية» في قصص أصلان، مما حد من افتتاحها الدلالي وكونها تجريداً لكل المشاعر السلبية الناجحة عن العيش في عالم يمارس سلطته الظاهرة السياسية

الزمان

وتعامل أصلان مع الزمان لا يختلف كثيراً عن تعامله مع المكان، فهو زمان حسني، بل أنه في معظمها بصري طبيعى - كان الوقت غروياً، وكان يسران تحت الاشجار (ولد وينت) لقد بخط الظلام الآن، ولم يكن هناك سوى نقطة ضوء» (رياح الشال) «في آخر الليل تركنا الطريق العام»

جوهر الأحداث، والـ «هي في حاجة الى التفكير واعمال الذهن وصولاً الى المخبأ، الداني في عمق هذه الدورة الظاهرة» (المأوى) «كنت وحدي وكان الليل في أوله» (يوسف والردا ،)

«في الشمس التي تقيت به» (يوسف والردا ،) .. الى الرجال والنساء الذين يمضون في الضوء الغارب» (القيام) اثناء النهار ، نزلت الدرج الحجري (الفرق) وكان قرص الشمس قد انحدر قليلاً (الفرق) حيث يعتمد مواقيت الشمس الليل كمحدد زمني للحدث، مما يضفي على الزمن طابع البيئة التي تشمل الواقع، ولعل حرص أصلان على تأكيد هذا الشكل الرمزي في معظم قصصه يجيء لما بين الزمان الطبيعي، وأسلوب الكتابة الحسية المحايدة - تقريباً - من ملامحة المكان الحالي «الموحش»، وال العلاقة غير الحاسمة بين الولد والبنت والمتضمنة اسباب فشلها، وكذا الظلمان الهابط المرتبط «الرعشة الدقيقة التي دأبت على المجن» () وكذا ارتباط الليل بالوحدة... الخ.

وكما للمكان كذا للزمان عند أصلان دلالته على طبيعة العلاقة بين الشخصيات، فالزمن يتوقف في لحظة انتهاء العلاقة ، أو في لحظة تفجر اسباب الفشل الكامنة من عجز ومعاناة ولا جدوى الاستمرار، ودوماً يكون الليل ملتقي الرجل بالمرأة. في علاقة غير سوية تنتهي بالفشل، أو تأتي على صورة ذنبة في شكل لقاء جنس بين الرجل والفتاة. التي تقوم بالخدمة الداخلية (ويتم على نحو غير إنساني أو يفشل تماماً ليؤكد العجز، واستمرار تاريخ الإحباط .)

وعكن القول ، أن أصلان يخلس بالزمان الى الضوء. فهو يفضح أو يستر. يوحى بالاستمرار القلق أو الانتهاء المحبط انا الزمان الطبيعي درجات تتفاوت بين الضوء والظلل . وينقدر هذا التفاوت تكون الاحداث والعلاقات الاشياء ليصبح للضوء، وإلظل قدرتها الموجبة الهامة في إضفاء العمق على المعنى المجد.

«كنت وحدي وكان الليل في أوله» (يوسف والردا ،)

«في الشمس التي تقيت به» (يوسف والردا ،) .. الى الرجال والنساء الذين يمضون في الضوء الغارب» (القيام)

اثنا ، النهار ، نزلت الدرج الحجري (الفرق) وكان قرص الشمس قد انحدر قليلاً (الفرق)

حيث يعتمد مواقيت الشمس الليل كمحدد فالزمن الطبيعي هو الشكل الوحيد من اشكال الزمن الممكن معرفته اعتماداً على ادارات الحس لدى الانسان، والكتابة الاصلانية شفوفة بالحس المادي المتعين، الذي يتبدى حتى في احوال التذكر أو الحلم، حيث يتشكل كوصف بصرى، ولهذا لم يلجم اصلان لي أى من اشكال الزمن الأخرى، كالزمن الوجودي، أو النفس الشعوري أو غيرهما مما يقوس في ادراكة على الشعور الداخلى والتأمل العقلى، وهنا سنجد في حاجة الى لغة هي على

النقىض من لغة أصلان، الذي يبدو لنا وكأنه لا يؤؤمن الا بالظاهراتي *ricnominal*. لكنه لا يؤثرها لذاتها - الظاهراتي - وإنما يقدمها لنا كمشير اولى أو مقدمات حياتية ينطلق منها القارئ الى النتائج المترتبة على وجودها، أو أحيبانا كنتائج لارهاسات واقع تدفع المتلقي الى بحث اسباب وجودها وتكونها، فهو يعتقد أن تلك الظواهر العيبانية هي السبيل الى

ياورد هون عليك

إعداد: إيمان فاروق وأحمد يانى

من يظلم العاشق؟

موهبة فريدة

ابراهيم فهمي

نجيب محفوظ

كنت في مقهى شعبي ذات ليلة في منطقة من القاهرة الواسعة، منطقة مسطرد التي أسكن بها أهل المكان غالبيتهم عمال وموظفو ينتهيون إلى المصانع المنتشرة ومختلطة البيوت، وكان الفيلم المعروض في «فيديرو» المقهى هو فيلم (الكتاتبات) والأخيرة عن رواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان، لأنني شاهدت الفيلم وقرأت الرواية، وجدتها فرصة لأراقب اهتمام هؤلاء البسطاء الذين استهدفتهم (أصلان) في روايته، صمت المقهى بعد لحظات من بداية الفيلم وأثار الشيخ حسن الكفيف استقطابات من الضحك والفكاهة وفوجئت بجاري يقول لي: يا أستاذ: مين كتب الفيلم ده إنت تعرفهم طبعاً؟ أو أخذت أشرج له وخبره بأن سيناريو الفيلم مأخوذ عن رواية أصلان وعاد يسألني يعني أصل الحدوده عمنا أصلان تلت له: نعم - أصل الحدوده، فقال لي: ده كاتب حلو

ترجع معرفتي به إلى أيام قهوة ريش في السينينيات قبل النكسة وبعدها وحتى انقطعتها عن الذهاب إليها عندما جعلوا يوم اللقا، أجازة رسمية للقهوة وكانت أقرأ انتاجه من القصص القصيرة من مجلة جاليري وقد أحبيته جداً خاصاً واعتبرتها مثلاً جيداً مثله الفن الجيد للمدرسة التعبيرية المصرية الحديثة والحقيقة أنني كنت أنتظرها وأقرأها باستمتعاف وأعجبني جداً خيالها وأسلوبها وكان آخر ما قرأت له رواية «مالك الحزين» وهي رواية على ما ذكر واقعية ولكنها متأثرة بأسلوبه الشخصي وقد أعجبتني وكانت اعتقاد أن موهبته تتجلى أساساً في القصة القصيرة والخلاصة أنه من أدباء جيل السينينيات المتأذين ومازال مستمراً في العطاء، ولو أنني للأسف الشديد إنقطعت عن المتابعة لظروفي الخاصة واعتقد أنه سيبلغ الذي الأمول لموهبة فريدة مثل موهبته.

عشقة الأول والأخير، فمن تقع عليه وسيلة توصيل الخط بين الطرفين، طرف الكاتب والطرف الثاني جمهوره، من ينصف المشاق الكبار.

أصلان قصة قصيرة

د. سيد البحراوى

كنا نشاهد شريحة للوحة خلق العالم لما يكمل أجنجو، حين مال على وأشار بيده إلى المسافة التقصيرية الفاصلة بين الله وجسد الإنسان، وقال : هذه هي القصة التقصيرية. ويفيدوا لي أن انتهاء أصلان إلى القصة بهذه المعنى - أي القصد الكثيف الذي يحمل كل معنى الإنسان، هو انتهاء وجودي وليس مجرد اختيار لنوع أدبي أو شكل دون غيره لأن مفردات التكوين النفسي والجمساني لأصلان هي في الحقيقة - كل على مستواها - مفردات القصة القصيرة أي مفردات الكشافة المشحونة بالتوتر رغم الهدوء، الظاهر والصمت الذي يبدو على وجهه الخارجي.

ابراهيم أصلان - إذن - واحد من أكثر كتاب القصة القصيرة المعاصرة إنتهاء إلى القصة القصيرة وحتى رواياته تتسم إلى إحكام هذه القصة وكفايتها وتواترها فالعالم لديه، ليس مناسبة للسرد أو المكفي، وإنما فرصة للالقاء. التقطال الزوايا الحادة المكشفة والمشحونة بالدلائل، سواء كانت زوايا بصرية وهي الفالية، أو سمعية أو ملمسية يختلف الحواس ومن خلف هذه الزوايا يمكن بناء للعالم

ويتعينا لكن ليه ما ينسى عنده ذي تحيب محفوظ، لحظتها أستطع في يدي وكان التساؤل موضع لسؤال كبير سأله النفس اصحح لماذا محفوظ وحده يوسف إدريس وحدها.. ساعتها أدركت مدى ظلم الإعلام لكاتب رائع مثل أصلان، فرغم ما كتب عن أصلان من دراسات نقدية في الصحف المتخصصة داخل مصر وخارجها، فإنه كان بعيداً عن متناول رجل الشارع، وحدث بعض التقارب عندما تحولت أشهر أعماله إلى السينما من ينظم الكاتب ويجعله يدور في حلقة المتخصصين (الإنجلجنسيا) كما يسمونهم، وهو في الأصل يستهدف شارعه وأصحاب طريقه، وبعيد السؤال الخطر نفسه من جديد ويلع على كلما أمسكت بالقلم وشرعت في الكتابة، إن هناك أسماء متلائمة في سماء القصة العربية رحلت دون أن يعرف عنها هذا المواطن البسيط شيئاً، لأن هناك حلقة مفقودة بين الكاتب وبين شعبه، الكاتب في واد الشارع في واد آخر، من يتعلّم بأن رجل الشارع همه الأول هو رغيف الخبزليس صحيحاً بنسبة مئة في المائة لأنني سمعت كثيراً من خلال حواراتي مع البسطاء إنهم يعرفون الكثير من الصحف عن أخبار وكتابات من يسيطرُون عليها إن رجل الشارع في حاجة إلى من يقدم له كتابه بامكانية بسيطة تكون في متناول يده، كالمجرنال اليومي والكتاب الشعبي الزهيد الشمن، وتحدث ابراهيم أصلان أيضاً عن واقعه في مؤقر (الجنادرية) في السعودية وكان مدعاً إليه، إن الناس هناك يصرفونه من فيلم الكيت كات، إذن فالوسيلة هي المازق وهي المشكلة، وللأسف إن الكاتب عندما يكتب ينصرف إلى ابداعه وفرحه على الورق هذا هو

واختلاط الأصوات الكثيرة، واستحکام الضوء
النافذ، وتواجد العديد من الصحفين من
جنسيات عديدة، هؤلاء الذين يحاورون
الكتاب، سائلين إياهم عن محارب
حياتهم، ومعرفة آرائهم في الفن الأدبي وأحوال
الوطن
ثمة لغات عديدة تربط بين هؤلاء، وعدد
من الرموز الهاامة تتصرف بها هذه الأمة
التلدية.

إلا أنني رأيت بشيء الأبيض

الناصع، وعمامته السودانية الهائلة يخترق
المجموع بسميرته الداكنة، وعلى وجهه نظارته
ذات الإطار البني، صانعاً بأعلى صوت:

- أين هو ذلك المدعو.. إبراهيم أصلان؟
كررها أكثر من مرة، وهو يشق جمع
الكتاب والشعراء، رافعاً يده كلما ارتفع صوته
بالنداء.

كنت بجانب عاصمود البرخام بالقرب من
النافذة التي تطل على الحديقة، التي يستقر
بها قشال دون «كيخوتة» ذلك الذي يعتزم
الرحيل ناحية «دجلة» السائر تحت قدميه.

- أين هو ذلك المدعو «أبراهيم أصلان»؟
كأنه صوت المؤذن القادم من إحدى القرى
السوداء البعيدة، أو من إحدى قرى الدلتا
ساعة المغارب، منسابة عبر الضوء النافذ مثيراً
الدهشة والاستغراب، بإصراره العنيف
وشجاعته التي أسكنت ردة الفتن الواسعة.

تساءلت: من هذا القادم بشيء
الأبيض، وعمامته الهائلة التي تشبه عمامة
الدواش؟

همس في أذني جاري:
- هنا «الطيب صالح» كاتب السودان
المهول، وكاتب العرب الكبير.

ليس من الضروري أن يكون هو البناء، المألوف
الذى نعرفه، ولكن بنا، حقيقى ومحظوظ
موضوعياً وواقعاً.

ولست أبالغ إذا قلت أن داود عبد السيد
كان أكثر الملتقطين بما فيهن النقاد - قدرة على
الإمساك بملامح عالم إبراهيم أصلان. عالم
مكون من مجموعة من الأفراد يشكل كل منهم
قصة قصيرة، تعيش لحظة أزمة حقيقة ومتعددة
قد تلتقي مع القصص الأخرى وقد تتقاطع
وقد تتواءز.

في أعمال أصلان تتواءز - في
الفالب-القصص (الأفراد) لكن داود اكتشف
وراء التوازي نوعاً من التواصل على الأرض
الصلبة المخفية في البعيد، الذي يجب البعض
أن يسميه التكروين المصري الخاص أو
الشخصية المصرية ولكنها هنا لا تبدو ثابتة
نهائية، إنما حية متحولة تتبع ما يحدث، وتحاول
أن تشارك فيه رغم القمع التاريخي .. وهذا
نفسه هو ما يحاول أصلان أن يفعله بعمله
الكبير المترن الكثيف .. القصة القصيرة.

أربع حكايات صغيرة حول «شيخ الطريقة»

سعید الکفراؤی

يوم للمؤذن:

برغم التكross الهائل للعديد من
الشخصيات اللامعة من الشعراء والكتاب، التي
تفرض أرض فتنق «المليا منصور» (بهداد)

نفترق أبداً كعادتنا كلما سافرنا.
نتكلم عن الأمال الكبيرة، وعن انكسارات
القلب، وال بشاعة التي تعيشها أمتنا. يدهشنا
مشيب رئيسنا الذي جاء على غير أوانه وعن
الزمن الذي سرقنا في غفلة، وأخذ منا أعلى
الأيام، وعن المشوار غير المجد، والمسمى
بالحياة.

يقف لحظة تحت المطر، ناظراً الي، أتأمل
لامحه، وشاربه الهائل، وشعره الكثيف المهوش
بلا نظام، وعيشه اللتين لا تضبطهما ناظرتين
إليك أبداً..

- اسمع.. لقد قدم جلينا للكتابة العربية
مالم يقدمه جيل آخر الذي أحده في الكتابة
لم يكن ليحدث قبل ذلك، ولا بعد ذلك.. تصور
ومع ذلك لم يقرأ أحد.. مثاث.. وتعيش
على اليمامش بلا عزاء فيما يتواجد في الذاكرة
أخمس الكتاب.. ليس هناك أى عدل ما الذي
يجعلنا نستمر.. كل الأشياء ضدك.. ليس هناك
أية استجابة لما نكتب.

- أنت تعرف أن هذا من نكद الطالع.. من
سوء الحظ.. هيئه مش كده، آه.. آه والله
.. إنت فاكر إيه؟ يا راجل القصة القصيرة دي
أخذت عمرى.

نكون قد عدنا مع الجميع الشير، نسمع
خطواتنا على الأرض الرخام كايقاع
الطبول، ويكون الغيم قد بددته شمس طالعة
وليدة، كستكتوت صفير ينقر غاللة
السحب، تطل على الشجر أحياناً، وعلى
العمائر، والوطن والوجوه المؤتلفة، المتسمة.
علي الدرج أرى «أصلان» وقد تركني
سريراً متصدراً لشخص تحيل، أبيض
الوجه، ترمي عينه تحت نظارة سميكه يحيطه
عدد من الأصدقاء، لا يكفي عن الزعيم

وعدت أراقبه بدھشة وهو يخترق الجموع
مؤذناً، رافعاً رأسه تحت الضوء، كأنه يحمل
البشرة.

أوقفه أحدهم وأشار للركن البعيد حيث كان
يجلس «أصلان» وبعض أصدقائه، وعندما
اقرب «الطيب» وقف «أصلان» فيما اقتربت
منها. كان «الطيب» قد وضع يده على كتف
«أصلان» ناظراً في عينيه هائلاً به:

- انت «ابراهيم أصلان»؟
- آه..
- أنا آخرك «الطيب صالح»

هاج «أصلان» بطريقة أولاد البلد وصاح
بعلى الصوت، ماداً كنه، وكأنه لن يتنهى أبداً.
- آه.. لا لا لا..
وغاباً عنا في عنق طويل لا نهاية له.
«لتطهري النار، ولبيعث الجبل»
«معك نوره الذي أهبه»
كل ما لدى، كل ما هولك، كل ما
يتآخي» (١).

يوم للمطر:

ألفينا أنفسنا نصدعـ أنا وهو بذلك الجمهر
الحرـ درجات الرخام اللامع كصفحة مرآة
مصالحةـ ساحة الشهداـ ببغداد، يبتغي نصب
الشهيدـ ذلك العالى حتى السماءـ والذى على
شكل قلب يتفتح فتظل منه زهرة من ألف
أزرق وزخات من مطر، وغيم مفعم برائحة
فصل الشتاءـ وعطز زهر الشهداـ، ومثاث من
شعراء وكتاب أمة العرب ووجوداتهاـ، يفترشون
الساحة تحت المطرـ وأنقام الموسيقى الصاعدةـ
من متحف الشهيدـ.
كان أصلان يتآبّط ذراعيـ، نسير معاً لا



(۴۷)

- واحدات جلبة، ولعن «سنسفيل» آباء
الجميع، يشاكل ذباب وجهه، وله شارة الأطفال
يتقدمن منه «ابراهيم اصلاح» صانعاً وقد أخذ
يختنقه مازحاً:
- أنت مش هتبطل شعيمه في الخلق.
- يتزعج الآخر متأنلاً إيه، متشككاً
بينما يصبح «أصلان»:
- أزيك يا «زكرياء تامر»
- ما يزال زكرياء تامر يجمع جزئيات الصورة..
يستعيدها.. ويتحقق في الوجه.. كأنه
يعرفه.. قابله مرة.. زميل سفرة.. صورة في
مجلة رسم على قصة ما، في مكان ما.. هذا..
الوجه ليس بغرب.. أين التقينا قبل ذلك..
- يصرخ «ابراهيم» فيه:
- مالك يا «زكرياء» أنا «ابراهيم اصلاح»
أنت عجزت ولا إيه؟
- وأرى «زكرياء» العصب
المشدو، المتوفز كوتر، كتلة النشاط الحية،
المحبوسة في الجسد التحويل الضامر، ينجر
ضارياً الهبا، برجله وبده صارخاً كقديس وقد
طفر بالدموع من عينيه باحثاً عن جسد
«أصلان» ليضمه إلى صدره وهو يصرخ بعلو
الصوت
- اصلاح، يا ابن الـ.. شوفينك، أصبح لك
شوارب كالآغوات.
- ويظلان متعانقين، ثم يغيبان عنـا.. زكريـاـ
تامر و«ابراهيم اصلاح».
- «انتـالـحرـير»
«وانـتـالـطـرـية»
«قهـوةـهـذاـالـصـبـاحـ»
«وفـضـةـهـذاـالـصـبـاحـالـتـىـ طـوقـتـ مـلـمسـ
- الـعـنـقـ»
«ـتـلـكـالـتـىـ طـوحـتـ بيـ»
- ابتسـمـ، وـشعـ وجـهـهـ بنـورـ مـريـعـ، وـشـعـرتـ
لـحظـتهاـ كـأنـهـ لـقـيـةـ، عـشـرـ عـلـىـ صـدـيقـ قدـيمـ
استـراـجـ وجـهـهـ وـقالـ:ـ
- كـيفـ أـقـابـلـهـ، وـالـلـهـ يـاـ أـخـ الـعـربـ أـنـاـ قـادـمـ
- منـ الـمـوـلـلـ لأـرـاءـ لـأـتـعـرـفـ عـلـيـهـ.

- من الموصى
- أي نعم.

اندهشت وصدقته، وشعرت بالإجلال
لسماعه، تضيق المسافات ويهون الشعب عندما
نسعى لن نحب، تلك الحقيقة لا تدعو للدهشة.
ذلك القادم من آخر الدنيا.. من ألف كيلوليرى
شخصا لم يلتقط به قبلًا لم يعرفه قبلًا، فقط
رافقه عبر قصة ففجرت بداخله الفرج، وريا
الحزن، أو ذكرى قديمة لراحلين، أو أضاءت
بداخله قدرًا من الدهشة، علمته قليلاً إن يواجهه
تعب الحياة.

أخذته، وأشارت له ناحية «ابراهيم» وتركته
ودخلت حيث الصالة المزدحمة، واللوحات على
الحانط، ومعرض الكتاب.

كانت ثمة صبية عراقية تهبط الدرج، حيثني
بسمرة وغادرت المكان.. وشاعر كبير يجلس
تحت الضوء، أمام الكاميرا يدلّي فيما كان،
وفيمما سيكون.. زحام حول نافورة صغيرة
للماء، وحزقة حولها من ضوء ملون، فندق
يعيش على الأحداث الكبيرة، وأنا استسلمت
لغرائزى في مراقبة الوجوه فعندما يعز على
السلام والضجر، ويشتدد على الوقت أعود
للطفلة وأرض الوطن، حيث المناخ النفسي
للعشق، وكلما اشتدت زخات المطر ضرب قلبى
الخروف والحنين، وتكاثفت التناصيل الصغيرة
عن مسقط الرأس، ومن غادرتهم لأيام.

انقضت ساعة ورأيت «ابراهيم» وفتي
الموصل يودعان بعضهما عند الباب، ثم جاء
«ابراهيم» ناحيتي ممتلئا بالفرح، والفرح قائلًا
لـ: ..

- هو أنا مقلتلاشك؟
غلست:
- عارف -

- عارف إيه؟
- اللي هاتقوله.
- إيه؟
- زي الناس.
ومضيتك تاركا إيه، بين الدهشة، والاستفزاز
المقصود «كثيراً ما استفزه بدون سب» وخيل
إلى أنني سمعته وأنا أنصرف يهمس لنفسه
مفتاظاً:
- الله.. أما فلاح البنى بصحيح.. طيب هو
عرف متدين؟ طب إيه اللي عرفه؟.
«أحلم بيبيت، بيت منخفض، توافذه»
«عالية، بيت خفى كما في الصور
الفوتografية الشيطة»
«الشى تعيش بداخلى فقط، حيث أعود
إليها أحياناً»
«الأجلس وأنسى النهار الرمادى
والمطر» (٣)

يوم للحزن:

وطبلته عبر الهاتف:
- آلو..
- أيره
- عبد الحكيم»
- ماله؟
- تعيش إنت..

صمت طويلاً حتى أني خلت أني أسمع
تنفسه، ولهايته، ووضع السماعة، ولم يتبس
بحرف.

التقينا في الصباح تسعه متزحدين.
«ابراهيم منصور» و«غالى شكري» و«ابراهيم
عبدالمحيد» و«محمد صالح» و«محمد
المرمى» و«عبد المنعم قاسم» و«ابراهيم أصلان»

وأنا.

يوم من أيام نوفمبر العاصف، وغيرة على
الليل، وتراة، صفراء على المدينة، وقدر هائل
من عدم التصديق نحو فراق «عبد الحليم
قاسم» ذلك الذى ملأ الدنيا صخباً ومحبة
واختلافاً.

نودعه بعد لا يتجاوز أصابع اليدين.
كان النهار يتنفس كآبة، يتصعد حتى نهايته
، وجميعنا يقاوم دموعه، وكأننا نقاوم واقعاً
يحيط على صدورنا بواقع آخر نستشهد به من
ذكريات راحلة، حتى أتنا كنا نظر للكون الذى
لم يعد للحظة واحدة يحمل إمكانية للحلم.

صمت رازح يتد من القلب للروح، ومقاومة
للبكاء الفاجع، رأيت «ابراهيم» يجلس على
حافة الرصيف، أمام المشرحة، يشم بنطلونه عن
حناته الشموه الرمادي كما في قصصه
، مطاطى، الرأس لا ينظر تجاهنا، يدخل في
بعضه كما كان يفعل الأقدمون من الآباء، عندما
 كانوا يشيرون موتاهم الأعزاء، إلى التراب.

عندما رأيت الجسد خارجاً، هرونا
خلفه، لحظتها لاحت «ابراهيم» يعطي ظهره
للمدار ويهجهس بالبكتأ.

«بيت أنادى فيه وحيداً

«اسماً يعيده إلى الصمت والجدران»

«بيت غريب متضمن في صوتي»

«تسكّن الرياح» (١)

خاتمة :

الحياة ويرغم توحده، وحيادته تجاه
البشر، والأشياء، والعواطف، ويرغم أنه يعيش
على التخوم، يراقب ما يحدث في صمت عبر
 حاجز من زجاج، معلقاً بجملة المبتورة آه.. لا
ياشيخ.. كده.. يهمس في أذني دوماً قائلاً:
- علمني إثنان حكمتين استعين بهما على

الحياة. استاذى يحبى حقـى «قال لي مرة
» مادمت تكتب فأنت هدـى للأخرـ. فاخترسـ»
ـ أما الآخرـ فهو الشاعـرـ عبد الوهـابـ البيـاتـىـ
ـ الذى قالـ لي يومـاـ «يا ابرـاهـيمـ اجعلـ بيـتكـ وـينـ
ـ الناسـ مـسـافـةـ حتـىـ الاـ يـنكـسـ قـلـيكـ. بهـائـينـ
ـ أـعـيشـ. لمـ اـكـسـبـ منـ الـدـيـنـ إـلاـ بـعـضاـ منـ
ـ سـطـوـرـ وأـسـرـةـ منـ أـمـ وـلـدـيـنـ تـعـيشـ
ـ بـالـدـيـنـ، وـعـدـداـ مـنـ الـأـصـدـقـاءـ لـاـ يـجـاـزوـنـ الـيدـ
ـ الـواـحدـ»

سلامـ أـيـاهـ الكـاتـبـ الـمـتـوـحـدـ، فـأـنـتـ لـاـ تـعـرـفـ
ـ كـمـ يـعـبـكـ النـاسـ.
ـ ١ـ كلـدـيـورـودـريـجـيسـ ٢ـ سـعـدـيـ يـوسـفـ ٣ـ
ـ انـدرـيـهـ لـانـوكـ ٤ـ بـيـزـيـجـزـ

واحد من الكهان

شمس الدين موسى

لا أذكر متى بالضبط تعرفت عليه
وعرفته، لكن بالتأكيد عرفته وسط سنوات
الستينيات، حيث كنت أحارول الكتابة ومع
 بداياتي الأولى عند ما كانت لا أزال طالباً
بالجامعة، تردد اسمه أمامي عدة مرات في ندوة
الأوراـ، حيث كان استاذنا الكبير نجيب

من غير أيه مفارقة أو إدعاء، وعبر رحلة
معرفة، ومحبة تبدأ من العام ١٩٦٨ وحتى
الآن، وحتى الموت.. اعتذر أن «ابراهيم
أصلان» الكاتب والصديق من هؤلاء الكتاب
الذين يعيشون للقلب كبيراً، وللروح محبة

محفوظ يجمع حوله عدداً كبيراً من الكتاب صباح كل يوم جمعة، أمام مشهد الأوبرا القديمة بينانها التميز الذي يفتح صدره وذراً عيده للميدان، وكنا نلحظه من أي شرفة من شرفات كازينو أوبرا، كان يتجمع أناساً كثيرون ووجوه عديدة أذكرها الآن جيداً عبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الله الطوخى، وأبى العاطى أبو النجا ثروت أباظة، ابراهيم فتحى وغالى شكري، وفؤاد داروة، ومحمد صدقى، وأسماء أخرى كثيرة عربية ومصرية كانت تلتقطى بأستاذنا الكبير الذى كان يمد لقائنا بكثير من الحيوية.. فى ذلك الوقت سمعت اسم أبى ابراهيم أصلان وربما قرأت له بعدها قصة بجريدة المساء، أو قصتين.. ولم أنس الاسم، حتى تعرفت عليه بجريدة المساء، فى وجود عبد الفتاح الجمل، الذى له أكبر فضل على ذلك الجيل والجيل الذى تلاه مباشرة.

三

وتجدر باللحظة هنا أن أصلان من «كاهن الكتابة».. له أسلوبه الخاص الموجز في غير بخل، والمركز في غير تقطير، فالفكرة لديه كالسهم رها تصل إلى القارئ في لحظة ما، لكنها ستصل نافذة معمقة دامية أحياناً مرمرة أحياناً، لكنها واقعية في كل الأحيان.. فهو واحد من كتاب القصة المتميزين، والواقعين والنبي ليس من السهل تقليده أبداً، فظل الذين حارلوا تقليده كتبوا أشياء أخرى غير ماكتب أصلان في مجتمعاته «بحيرة المساء»، ويوسف والردا»، وإن اشتراكوا معه في الإيجاز والقصر، لكنهم يصلو إلى التمايل مع رؤيته لعملية الفن والكتابة القصصية. وربما ذلك لاختلاف التجربة، وربما لاختلاف الباعث على الكتابة، وربما لعدم وجود ذلك

محفوظ يجمع حوله عدداً كبيراً من الكتاب صباح كل يوم جمعة، أمام مشهد الأنورى القديمة بين أنها المتميز الذى يفتح صدره وذراً عيده للميدان، وكنا نلحظه من أى شرفة من شرفات كازينو أوبرا، كان يتجمع أناساً كثيرون وبوجه عديدة أذكرها الآن **جيداً** عبد الرحمن الشرقاوى، وعبد الله الطوخى، وأبى الماطرى أبو النجا ثروت أباظة، إبراهيم فتحى وغالى شكري، وفؤاد دوارة، ومحمد صدقى، وأسماء أخرى كثيرة عربية ومصرية كانت تلتقط ياستاذنا الكبير الذى كان يمد لقائنا بكثير من الحيوية.. فى ذلك الوقت سمعت اسم إبراهيم أصلان» وربما قرأت له بعدها قصة بجريدة المساء أو قصتين.. ولم أنس الاسم، حتى تعرفت عليه بجريدة المساء، فى وجود عبد الفتاح الجمل، الذى له أكبر فضل على ذلك الجيل والجيل الذى تلاه مباشرة.

سمعت عبد الفتاح الجمل ببساطته ورقته
وزلاقة لسانه الحبيبة، يعرفني به، أو رحمة ينادي،
أو يحدث ممده.. قلت: - إذن هذا هو أصلان،
أو ابراهيم أصلان!! ..

منذ تلك اللحظة انطبعت صورته في رأس
بل وصوته، وعرفت فيه الشخص المكافع الذي
لم تطغ موهبته على مستواياته، كما لم تطغ
مستواياته على موهبته.. مما زاد تقديرني له..

وظل ابراهيم كعهدنا به قليل الكلام لكن
كلماته تكون نافذة، ونكتاته حاضرة من مرکزه
كتابته.. التي وضحت كثيراً بصدره
مجموعته الأولى «بحيرة المساء» التي أظن أنه
لا يقرأها أحد وينسها فالكاتب بشخصيته
داخل عباراته وصوره وأسلوبه..

وما يذكر لا ابراهيم أصلان، أنه لم ينكر
أبداً لأنثينا، جيله، كما لم ينكر الواحد من

كلمات وكلماته تكاد أن تكون أشياء،
 وأشخاصاً، هو أستاذ الاقتصاد في اللغة. يقول
 في كلمة واحدة ما ي قوله غيره في عشر كلمات
 لا يقدم شروحاً ولا تعقيبات، القصة محكي
 نفسها. الحادثة البسيطة جداً محملة باطنان من
 الدلالة يترك للقارئ مهمة المشاركة في الإبداع
 يصور كل الأشياء من خارجها لا يصف
 نفسيات أبطاله، ولكن يحول حياتهم الداخلية
 إلى أفعال مرتينية وإلى حركات ملموسة إنه
 يحاول دائماً أن يعني الكون بأكمله في حبة
 رمل لذلك فأسماكه الصغير الملونة التي
 يقدمها في أعماله تتطلع خواتم من الجواهر
 النادرة وقد جعلته هذه الطريقة في الكتابة
 اسيراً للمنجم الذهبي الذي تعود عليه، لا يخرج
 من هذا النطاق إلا قليلاً جداً ولكن هذا القليل
 كثير، فلننظر إلى رواية مالك الحزين حرج فيها
 من الطريقة التلفزيونية إلى الاسترسال في
 بعض الأحوال فتفجرت حبة الرمل لتكشف
 داخلها عن مدينة كاملة ذات طبقات جيولوجية
 متراكبة وعن زحام من الشخصيات المرسمة
 بخطبات سريعة من الفرشاة وهذه التحفة
 الصغيرة تظل في كل الأحوال استمراً لفون
 إبراهيم أصلان وبداية للخروج عن طريقته
 الخاصة إلى تعميق وتوسيع لها، إن الصمت بين
 الكلمات وبين الجمل يصرخ في مالك الحزين،
 وأصبح أمامنا لأول مرة عند إبراهيم أصلان
 أحداث طويلة الساقين، لدينا أحداث متعددة
 متشعبة، وحدثتنا دقات التلفراط حديشا
 طويلاً مستفاضاً إن الجانب التهكمي عند
 إبراهيم أصلان إلى جانب المفارقة واللمحة
 الكاشفة عن التناقض سمة فنية راسخة في فن
 إبراهيم أصلان وهو يضع في التهمك وابراز
 المفارقة دون مبالغة ف يصل إلى الصimir

الساتر الذي يقف وراء «أصلان أثنا» عملية
 الكتابة، وهو الساتر الذي ساعده على أن
 يحمل صفة «الكافن» التي أحب أنطلقها
 عليه والتي ميزته في جيل القصة بعد جيل
 يوسف ادريس.. وانتي أظن أن أهم ماسفي
 أصلان تلك الروح الماباشة في صدق، والتي
 أصلته بروح الكهان المصريين، الذين كانوا
 يصنعن الآثار بأكثر مما يحافظون عليها...
 وفي النهاية - أرى أن أصلان من كتاب
 القصة شديد الأهمية، ولا يخفى ذلك تلك
 الهمة من التواضع الجم، والبساطة المحببة،
 والروح الشعبية الأصيلة، خاصة عندما يتعرف
 عليه قاريء محب لذلك الفن.. فـ«القصة
 والحكى»، فهو من الكتاب الذين لأنف عليهم
 سهولة دون أن توقف، واعتبره استاداً
 مزدوجاً لكل من تحبب محفوظ في واقعيته
 وموضوعاته، وفي نفس الوقت له حاسة التعبير
 لدى «أدريس»، مما يؤكد أنه جيد نسبتاً من
 القديم، ولم يقترب عليه، بل إنه لم يتحسن
 داخل تعبيرات مرواغة مثل الحساسية الجديدة،
 والحداثة، على الرغم أن إبداع أصلان تلك
 الكبير من ملامح كل من الحساسية الجديدة
 والحداثة، وشهد بذلك النقاد، بعد أن شهد بذلك
 عشرات القراء، بل مئات القراء، في مصر
 والعالم العربي.

مختبئ وراء التل

ابراهيم فتحى

فنان طول الوقت يحاول أن يضع العالم في

والملجعة في اللسان

وانت «الهليهلي» الطيب الفنان
ما انتاش هليهلي
يتمد إيدك تفوح الأننان
يتمد إيدك تضحك الأغصان
(ولا ألف كبوة هاتوقفك يا
حصان)

قادمنا مليون ميل
معلهشى دا تنميل؟!
وما نيش عيا
وفى كل يوم يادعى لك الأدعية
تنضل مزهزة، وارفة كل الفروع
مفلورة وكريمة

لا أكمك أنتي معجب يا براهيم أصلان اعجبنا
شيديداً وأتوقع لهذا الكاتب الذي يذوق العالم
بلسانه هو ويكتب عن الطعم واللون الخاص
ولا يسمح لأحد أو جماعة بأن تتربى عن فن
الحلم أو استشراف المستقبل

أرجو له أن تتابع خطواته ليكتشف أنا
جديداً مختبئاً وراء الشل حتى لا يكرر بلجنة
الذهب القديم

قصائد لابراهيم أصلان

كل البيوت مسنودة على غيمة
واهنا يتشرب شاي.

محمد كشيك



كل النبات آخر

الصبع بعد العتمة وبينجلى
والضى شيخ عايش
يا أم العيون فى العتمه بتنجللى
سامع رنين الغوايش
ع الجسر طالعه تسامر المشاق
رياشوف آثار المطرقة فوق الرواق
طالعه تكبدى الموازل
والنهد طالع ونازل
باليلى خلقت الزلازل
بيجي ألف «ريختر» من عيون
وزواق

الهليهلي

كل البيوت مسنودة على غيمة
و والناس يتشرب شاي
من وحى تلقيمه؟
إمبابة طالعه «أميرة» فى السينا
تعظيم سلام
ولا عمر يخلص- فى المعبة- كلام
الحاره بنت اللثيمه
مش عايزه إلا تراهم الأحلام
لابسه شيلاتها، مشمره الأكمام
-تضحك على جهلى



السهرة طالت قام أخذنا الكلام

والقلب أبيض سليم

كل النبات أخضر على بابك.

ـ يا أبو عقد لولي بينفطر على سلامات..ياعم إبراهيم..

خلخال بين تدروخ» الوراق

وتفبيب جزيرة محمد

ـ و تستخفى من الحلاوة بولاق

ـ «يا جيدها

ـ ليه انت وحدك أهدتك

ـ عناقيدها «إيه

ـ ويسركن ليكون

ـ إيمابه تفتح كنزها المدفنون

ـ ملهوفه متشعفنه

ـ محلوله..متكتفه

ـ والماشق المفترنون

ـ محار فى نار الأتون

ـ ماسك فى إيهه مكحله ومرود..

ـ على كل فرع يختنى ويفغره

ـ بيقول وبيجوره

ـ بيعد ولا يقلد

ـ يسحب فى طرف الخيط، وبيكركره..

ـ الله أكبر

ـ ولا تقدر

ـ ولا يقدر العسكر

ـ فتح ملس ينهج وزغروطه

ـ ألف نهار أبيض بشرط قوطه

ـ الصبح فوق الكليم

ـ ٣

ـ لا هيمنجواى ولا غيره

ـ فنان ما فيش غيره

ـ من أهل بلدى العترة والمجدع

ـ المبدع الأبدع

ـ اللي رمى فى البحر ستانيه

ـ من الفميق واصطاد

ـ سمك وبلطي وبياض

ـ ولا عمر غاضب بيره

ـ ولا الشذى..ينتهى

ـ من ورده وعيشه

ـ المخوض ملان بالوردة والتقاسم

ـ والميه رايحه المجرى شايله نسيم

ـ والدنيا وقت المغربية شجن

ـ على بيت حنين قديم

ـ ساكن فى إيمابه

ـ سلامات يا عم إبراهيم.

الجذور الوثنية للحجاب

اليونانية قد ضاق صدرها كحدودها حينما استبعدت العبيد والأدوات الحية، والنساء من مظلتها و كانت بعن ناقصة (٣). لقد منع القانون اليوناني القديم الرجل الحق أن يقتل زوجته اذا غضب منها، أو أن يبيعها في السوق متى شاء.

ويبدو أن كثيراً من الهجاء الإرثي للمرأة ظل يتدفق إلى الثقافات الأوروبية المعاصرة من ذلك الشلال اليوناني القديم. بعض شرائع المجتمع المكي قبيل الإسلام قد زالت وأد البنات وهن على قيد الحياة خوف الإيلامق الذي قد يدفعها أن تأكل بنيها، فتجلب العار الذي قد يأتي أيضاً من باب السجى والاستباحة، فأنى الإسلام ووضع هذا لوأد البنات (٤). طائفة البراهمة في الهند الحديثة ظلت إلى زمن قريب تضع على المحرقة الزوج الذي توفى إلى جانبه زوجته الحية التي لا ينفع لها أن تبقى بعده، ومع ذلك فإن نار الثقافة العربية المعاصرة لا تزال متاجدة تلتهم

مدخل

من موسوعة تحير المرأة إلى
قانون غسل العار:

تاريخ

المرأة حامل بالتحفير، ويختزل له أزيداً من ثقافية تبعاً لوسائل ورموز كل ثقافة وحضارة في التعبير. فاليونان التي اسهمت ومنذ وقت باكر في صياغة الفكر الفلسفى الذي ابنتى لمكاناً واضحاً خارج اقماط المخارات والأساطير إلى جانب الديقراطية كشكل للحكم، التي يفضلها اليوناني مع الفقر - على الشعب مع الاستبداد - على حد تعبير ديغريطس الذي تلمس في القرن الرابع قبل الميلاد مقولات الضرورة، والمصادفة، والقانون الطبيعي، وعمل على دعم الديقراطية، (١) هي نفس يونان أثيلاطون الذي حمد الله كثيراً لأنه قد خلقه يونانياً وليس ببريراً، حراً وليس عبداً، رجلاً وليس امرأة (٢) بإن الديقراطية

المراة حية.

للك (١٢).

٨- إذا سمعت أن امرأة أحببت رجلاً فقيراً
فشق أنها مجنونة أو أذهب إلى طبيب الأذن
لكي تتأكد من أنك تسمع جيداً (١٣).

٩- إذا فتحت رأس المرأة لما وجدت فيه غير
هذه الغاية (السيطرة على الرجل) (١٤)

١٠- إذا أردت أن تصنع خداً مثيناً فاتخذ
جلده من لسان المرأة (١٥)

١١- إذا لم تجد المرأة من يهدد شرفها، فإنها
مضطرة إلى الاستقامة (١٦)

١٢- إذا عجز الشيطان في مهمة أرقد
امرأة (١٧)

إن موسوعة النساء تقدم للقارئ،
العربي، الذي يجد متعة باللغة في متابعة
فضائح النساء، الحقيقية والموهومة، الشتان
التي قيلت بكل اللغات وكأنما ذلك القاريء في
حاجة إلى خبرة أجنبية في التعزيز

بلغ التحيز ضد النساء في العالم العربي
حد أن أصدرت دولة عربية تشريعاً يبيح
للرجل أن يقتل أمه وأخته وابنته وكل قريباته
دون أن يتعرض للعقاب - المجب أن ذلك
المرسوم الذي صدر من مجلس قيادة الثورة في
العراق عام ١٩٨٨ يعود القهقرى ليستمد من
تشريعات الأشوريين والبابليين. ورد في مجلة
الثقافة الجديدة العراقية ٢٢١-العدد ٧-السنة
٣٧ مارس ١٩٩٩ ما يلى:

في ١٣ آذار الماضي نشرت
الزميلة والسفير» ما يلى وذلك بالاستناد إلى
وكالى الصحافة الفرنسية ورويتر للانباء:
قانون عراقي يبيح قتل القريبة
الثانوية

قالت صحيفة الاتحاد الأسبوعية العراقية
أنّ الحكومة العراقية ألغت كل أنواع

إن مجرد إلقاء نظرة خاطفة على: موسوعة
النساء، المتداولة الآن في الأسواق، وتقوم على
نشرها وتوزيعها دار للنشر بالقاهرة وأخرى
ببيروت، تلقى إقبالاً واسعاً من القراء، يكشف
مدى التحامل على المرأة والمرأة العربية بوجه
خاص، إذ تلخص بها صفات أقلها أنها
ثرثارة، ومجذوذة وخائنة، وجارية بالطبع
وعاشقة للمال والحسينيات عموماً، ولا تعرف
الحب، ومفرطة في حب ذاتها، وفي السيطرة
على الرجال، وتغزو الشيطان مراوغة
وخداعاً (٥). و يكن تقديم غزو لهجاء النساء
في تلك الموسوعة في بضعة أسطر.

١- إذا أردت السعادة الزوجية فتزوج من
امرأة متوفية (٦)

٢- إذا أحبتك المرأة أذتك وإذا أبغضتك
خانتك (٧)

٣- إذا ترققت المرأة عن الكلام فجأة فاعلم
أنها قد ماتت بالسكتة القلبية (٨)

٤- إذا دخل الرجل مرقد، فهو لا يزال
مخلوقاً متمنعاً.. ولكن المرأة تعود أقرب إلى
الطبيعة ويخيل للناظر أنها تخلي مع قيمتها
كل أنواع التمدن وجميع صفات المدنية (٩)

٥- إذا أرادت المرأة أن تكون صاحبة فليس
لديها إلا أنواع من العبردية.. وغيتها في الحب
لا يتركب الا لتنفيذ مآربها وغاياتها الخفيرة
وطعامتها، وتشعر بأنها محكوم عليها بحالات
استعبادية حتى لو كانت ملكة (١٠)

٦- إذا اعتتقدت المرأة أنها لازمة لا سعاد
رجل، فهي على أيامه (١١).

٧- إذا لم تستطع أن تظفر بحب امرأة
ما.. فاما لأنها اعجبها بنفسها وجباً لذاتها حتى
تفيض الكأس.. فما زاد عن حافة الكأس فهو

العقوبات على أي عراقي يقتل قريبته التي ترتكب الزنا، وقالت الصحيفة: أن مجلس قيادة الشورة أصدر مرسوماً بهذا المعنى في ١٨ شباط الماضي بهدف دعم العمل الأخلاقية، وينص القرار على أن أي عراقي يقتل عن سابق تصور وتصميم والدته، أو شقيقته أو عمته أو خالتة أو ابنته عمة أو ابنة عمته أو ابنة خاله أو ابنة خالته إذا كان زانيات لن يلاحقه، لكنه لا يشمل من يقتلون زوجاتهم، وجاء المرسوم كذلك لا يتعرض لللاحقة قضائية الرجال الذين يقتلون عشاق قريباتهم في حال اقترافهن الزنا في المنزل الزوجي أو البيت العائلي(١٨).

وإذا أردنا أن نرى أبعاد توحش وبداراة القانون العراقي الذي يضرب في أعماق ظلمات قرون الاسترقاق وعشايرية المجتمع الأبوى المعادى للمرأة فعلينا أن نقارنه ب موقف النص القرآني الذي يتمسك بدقة مواصفات الزنا وأثبات ذلك بشهود أربعة، ويفرض بصررة قاطعة إعطاء الحق لأى كان أن يقتل دون إثبات الواقعية، يقول النص القرآني «والذين يرموا أزواجهم ولم يكن لهم شهادة إلا أنفسهم لشهادة أحدهم أربع شهادات بالله أنه لم الصادقين الخامسة. أن لعنة الله عليه إن كان من الكاذبين ويدرأ عنها العذاب أن تشهد أربع شهادات بالله إنه لم الكاذبين. والخامسة أن غضب الله عليهما إن كان من الصادقين»(١٩) ..

يورد الزمخشري في تفسير البشاف (وروى أن آية القذف لما نزلت لرأها رسول الله «صلعم» على المشر، فقام عاصم بن عدى الاتنصاري

رضي الله عنه فقال: جعلني الله فدك، إن وجد رجل مع امرأته رجلاً فأخبر جلد ثمانين وردد شهادته أبداً وفتق، وإن ضربه بالسيف قتل، وإن سكت سكت عن غيظ، وإلى أن يجيء بأربعة شهداء فقد قضى الرجل حاجته وممضى. اللهم انت، وخرج فاستقبله هلال بن أمية أو غيره فقال: ما وراءك قال شر، وجدت على بطنه امرأته خولة وهي بنت عاصم شريك ابن سمحا، فقال هذا والله سؤال ما أسرع ما ابتعلت به، فرجعوا فأخبر عاصم رسول الله صلى الله عليه وسلم فكلم خولة فقالت: لا أدرى الفيرة أدركته أم بخلا على الطعام، وكان شريك نزيلهم، وقال هلال: لقد رأيته على بطنه ولا عن بينهما وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم عند قوله وقولها أن لعنة الله عليهما -أن غضب الله عليهما: أمين وقال القوم أمين وقال لها إن كنت أمنت بذنب فاعترفي به، فاعتذر أهون عليك من غضب الله. إن غضبه هو النار، وقال: محبتوا بها الولادة فإن جانت به أصهب، أثبيع، يضرب إلى السواه فهو لشريك، وإن جانت به أورق جداً جمالياً خذلخ السالبين فهو لغير الذي رميته به، قال ابن عباس رضي الله عنه: فجانت بأشباه خلق الله لشريك فتقال صلعم: لولا الأيمان لكان لى ولها شأن(٢٠).

الصحابي عاصم بن عدى الاتنصاري قد وجد شريكًا على بطنه زوجه فلم يبح لنفسه القتل

طويلة كما تشير النصوص الأشورية قد بعثت على يد الإسلام السياسي حديثاً وسمى رسمياً الذي الإسلامي، وهكذا فإن الحجاب الوثنى النشأة، الذي عرفته بابل وأشور واليونان والروماني وأتى ذكره في العهد القديم والمسيحي وذلك قبل الإسلام، قد أضفى فجأة من التواعد، ولا يتم إسلام المرأة إلا بالاختفاء من الأعين فيه.



- الحجاب في النص القرآني:**
- وردت كلمة الحجاب في القرآن في آيات ثمان فقط وهي:
- ١- وبينهما حجاب، وعلى الأعراف رجال يعرفون كلاً بسمائهم (٦٤-مكية-الأعراف).
 - ٢- وإذا سألتموهن متاعاً فاسئلوهن من وراء حجاب (٥٣-مدنية-الأحزاب).
 - ٣- فقال إني أحببت حب الخير عن ذكر ربي حتى توارت بالحجاب (٣٢-مكية-٣٨-ص).
 - ٤- ومن بيننا وبينك حجاب فاعمل إتنا عاملون (٥-فصل ٤١).
 - ٥- وما كان ليشر أن يكلمه الله إلا وحيا أو من وراء حجاب (١٥-مكية-الشورى).
 - ٦- جعلنا بينك وبين الدين لا يؤمنون بالآخرة حجاباً مستوراً (٤٥-ك الإسراء).
 - ٧- فاتخذت من دونهم حجاباً فارسلنا إليها روحنا (١٧-مرثى ك).
 - ٨- كلاً إنهم عن ربهم يومئذ لمعجوبون (١٥-المطففين).

والرسول صلعم نفسه قد وقف في حدود النص القرآني ولم يتتجاوزه، وما يسمى بفشل المعارض على الطريقة البدوية أو الأشورية أو البabilية (لا يسلم الشرف الرئيسي من الأدق حتى يراق على جوانبه الدم) لا علاقة له بالدين أو التشریع أو الأخلاق، تماماً كالحجاب، وأداء المرأة في داخل قساط) يعجبها من قمة رأسها إلى أخمص قدميها حتى لا يبدو منها شيء، وقد تبين بعض مدارس الإسلام السياسي المعاصر رؤية تصور المرأة والسلمة على وجه التحديد أنها عورة، وأن إيليس يتشكل في صورة إنسان يتعرض للرجال في قارعة الطريق ليلتقي بهم في درب الغواية، وهي كذلك بؤرة للشهوة العارمة ومجلبة للعار، وأنها تكتب كما تتمنى، وأنها تصدق في حال واحد حينما تكتب، وتذهب أكثرب من ذلك في ازدراء المرأة بالدم الذي ينتشل منها في صورة الحبيب وترى في ذلك الدم - تماماً كالعشائر الأولى في بدايات القسور - نذير شرم وأعراض الجنسية عضوية، وترى في الحجاب ستراً أو غطاء لتلك العورة الأبدية والتجارة.

تلك الرؤية المظلمة للمرأة نشأ بعضها في باطن الوثنيات الأولى قبل ظهور الأديان ومن الاسترقاق والمجتمع الأبوى الذي تهـر المرأة وتحولها إلى شيء يستعـيد منه أفلاطون اليوناني، وتشير تشریعات حمورابي رقم ٧/ أنه لا فرق في البتة بين الحيوان والإنسان المسترق (إذا أشتري رجل أو أخذ كأمانة ذهباً أو عبداً أو جارية أو ثروا أو نعجة أو جحشاً أو أي شيء آخر من يد رجل آخر أو عبده يغـير شهود أو عقود فهو لص ويقتل) (٢١).

الحجاب الوثنى النشأة قبل الإسلام بأماد

أن يخرج في مال لها إلى الشام تاجراً
وتعطى أفضل ما كانت تعطن غيره
من التاجر مع غلام لها يقال له
ميسرة (٢٢).

وقد بادرت خديجة حينما رأت من محمد
ما سرها فعرضت نفسها عليه (يتزوجها) وأن
 تعرض امرأة على رجل الزواج يشير إلى قدرها
وما تتمتع به المرأة من مقام وحقوق في ذلك
المجتمع، يقول ابن اسحاق في السيرة
النبوية (وكانت خديجة امرأة حازمة شريفة
لبيبة، مع ما أراد الله بها من كرامته، فلما
أخبرها ميسرة بما أخبرها به بعثت إلى رسول
الله «صلعم» فقالت له فيما يزعمون - يابن عم
إني قد رغبت فيك لقربتك وسلطتك في قومك
وأمانتك وحسن خلقك، وصدق حديثك، ثم
عرضت عليه نفسها، وكانت خديجة يومئذ
أوسط نساء قريش نسباً وأعظمهن شرفاً،
وأكثرهن مالاً، كل قوتها كان حريصاً على ذلك
لو يقدر عليه). (٢٣).

ويقين عن ذهن رجال الدين الذين يحرقون
المرأة الإنسان لأنها أثثى وتلك الأثرية مصدر
ضعفها ونقضها في العقل والدين، أن أول من
آسلم وأمن بالاسلام كانت امرأة (٢٤) هي
السيدة خديجة، وخروج المسلمين غازيات مع
الرسول لا يحتاج إلى بيان ولكن الذي يقتضي
بعض الإشارة، أن ليس من العقل في شيء أن
تتصور أن محارب المسلمين وتخرج مجاهدة
ومداورة وهي محجبة، يقول الشيخ محمد
الفزالي أحد أعمدة حركة الإخوان المسلمين في
كتابه المثير للجدل (السنة النبوية بين أهل
الفقه وأهل الحديث)؛ المأساة: أنت نحن المسلمين
مولعون بضم تعاليدنا وآرائنا إلى عقائد
وكرم أخلاقه بعثت إليه لعرضت عليه

وكلمة الحجاب في الآيات الوراءة تأتي
معنى مفاسد تماماً لقطاء الرأس والوجه والأيدي
والأرجل في وقت واحد، كما يشدد عليه
جماعات الإسلام السياسي، ومعنى الحجاب في
الآيات يشير إلى الفاصل أو الحاجز أو الستارة
، فإذا كانت الآيات القرآنية لا تشير إلى ذلك
الحجاب فإن المرأة في مكة والمدينة أيام العرش
كانت سافرة وتس矛ت بقدر وأوفر من الحرية
والمشاركة طبقاً لمكانتها في التراتب الاجتماعي
الذي كان قائماً، فإذا كانت تنتمي إلى فئة
اجتماعية مستضعفة فإنها تظل على حافة أن
تبسي في الفارات العثمانية التي تقاد أن
تكون شبه دورية ودائمة فتحتحول إلى فئة
النויות اللاتي يكرهن على البغا، حتى إذا
أردن تحصناً، وفي هذه الفتنة ازدهر الوأد خوف
الشار والإملاق، الأمر الذي يدفع الرجل الحر
التفير في ذلك المجتمع الأبوى إذا بشر بالأثني
إلى الإحساس بالخيبة؛ أما الفئات الاجتماعية
المؤسسة النبيلة فإن المرأة تتمتع بوجودها وشرفها
وتزاول نشاطها التجاري فيستطيع إليها الرجال
بكثير من التقدير ويختافسون على كسب ودها
واحترامها، ولم تشر كتب المفازى والسير إلى
أى ضرب من الحجاب؟، وقتل السيدة خديجة
بنت خوبيل الأسدي غواصة للمرأة المكية
النبيلة التي تقد نشاطها تجاري ناجحاً، وتنعم
بااحترام، قومها، قال ابن اسحاق (وكانت
خديجة بنت خوبيل امرأة تاجرة ذات
شرف ومال، تستاجر الرجال لى مالها
وتضاربهم إياها بشيء، تجعله
لهم، وكانت قريش قوماً تجاري، فلما
بلغها عن رسول الله «صلعم» ما
مولعون بضم حديثه وعظم أمراته
وكلمها من صدق حديثه وعظم أمراته
وكرم أخلاقه بعثت إليه لعرضت عليه

فهو حرام لما ينشأ عنه من عصيان، قلت إن الإسلام أوجب كشف الوجه في الحج، والكافر في الصلوات كلها، فأفكان بهذا الكشف في ركتين من أركانه يشير الغرائز ويهد للجرية، ما أضل هذا الاستدلال.

وقدرأى النبي - صلعم - الوجه سافرة في المواسم والمساجد والأسواق فما روى عنه قط أنه أمر بتفظيعها، فهل أنت أغير على الدين والشرف من الله ورسوله؟

وللنظر إلى كتاب الله ورسوله ل تستجلِّي أطراف الموضوع:

١- إذا كانت الوجوه مفتاحاً فلم يغض المؤمنون أبصارهم كما جاء في الآية الشريعة «قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكي لهم» أيغضونها عن القنا والظهور.

٢- وقدرأى صلى الله عليه وسلم - من تستشار رغبته عند النظر المفاجئ، وعندئذ فالواجب على المتزوج أن يستغفِّن بما عنده كما روى جابر عن النبي - صلى الله عليه وسلم - (إذا رأى أحدكم امرأة فأعجبته فليأت أهله - أي ليذهب إلى زوجته - فإن ذلك يره ما في نفسه - فإن لم تكن زوجة فليبع قوله تعالى «وليستعفَّ الَّذِينَ لَا يجدون نكاحاً حَتَّى يغْنِمُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ»، حكى القاضي عياض عن علماء عصره - كما روى الشوكاني - أن امرأة لا يلزمها ستر زوجها وهي تسير في الطريق وعلى الرجال غض البصر كما أمرهم الله.

٣- في أحد الأعياد خطب النبي - صلعم - النساء ومصلى العيد يجمع الرجال والنساء، بأمر من رسول الله - فقال لهم، تصدقون فإن أكثرن خطب جهنم، فقالت امرأة

من لدن رب العالمين، وبذلك نصد عن سبيل الله، وأذكر هنا قصة الناقة التي عرضها صاحبها بعشرة دراهم، واشترط أن تباع قلادتها معها يائف درهم فكان الناس يقولون ما أرضخ الناقة لولا هذه القلادة الملعونة، وأنقول ما أيسر الإسلام وأيسر أركانه وما أصدق عقائده وشرائعه لولا ما أضافه أتباعه من عند أنفسهم واشتربطا على الناس أن يأخذوا به ويدخلوا فيه). (٢٥).

تلك القلادة الملعونة هي الحجاب الذي أضافته جماعة الإسلام السياسي إلى الإسلام، وقد لا يكون الأمر كما ظن الشيخ محمد الفزالي مجرد ولع من بعض الناس بضم تقاليدهم وأرائهم إلى عقائد الإسلام وشرائعه لكن دينا مع الدين، ولكن الرغبة الجامحة في اضفاء طابع القدسية والآلوهية على تقاليدهم وتصوراتهم ودفع الناس قسراً على تقبيل ذلك الدين باسم الإسلام.

تبיע الشيخ محمد الفزالي النص القرآني والسنتي وأقوال آئية الفقه ليحضر آراء أولئك الذين يودون أن يكسبو الحجاب الذي أتى من خارج البيئة الإسلامية قدسيّة دينية ومن ثم يرفعون الحجاب الأشوري واليوناني والروماني والعربياني ، والفارسي إلى مقام النص المقدس بتأويلات زائفه وأحاديث ضعيفه ثم يجدون في ذلك التأويل الزائف المستند على محاافظة ذات أفق اجتماعي ضيق لا يتجاوز أفق العصبية والعشيرة سندًا لقذف النساء اللاتي تجاوزن ذلك الأفق المحدود ورميهم بالصفات الشائنة والزنا - يقول فيه الشيخ محمد الفزالي (٢٦) (قرأت كتاباً في إحدى دول الخليج يقول فيه مؤلفه : إن الإسلام حرم الزنا وأن كشف الوجه زرعة إليه،

- الله صلى الله عليه وسلم، فجاءت امرأة من خضمِ تسأله - فجعل الفضل ينظر إليها وتنظر إليه وجعل رسول الله يصرف وجهه إلى الشق الآخر فقالت يا رسول الله إن فريضة الله على عباده الحج، وقد أدركت أبي شيئاً كبيراً لا يثبت على الراحلة، فأفأحج عنه؟ قال نعم، وكان ذلك في حجة الوداع أى لم يأت بعده حديث ناسخ
- ٧ - وحدثت عائشة قالت: كان نساء مؤمنات يشهدن مع النبي صلاة الغجر، ملتحفات ببروطن مستورات الأجداد بما يشبه الملامة - ثم يتقلبن إلى بسوتهن حين يقضين الصلاة، لا يعرفن من الفلس - تعنى أنه لو غيش الفجر لعرفن لأنكشاف وجوههن.
- ٨ - على أن قوله تعالى، «وليس بهن يخمرهن على جيوبهن» يحتاج إلى تأمل، آذ لو كان المراد إسدال الستر على الوجه لقال ليضنن بخمورهن على وجوههن مادام تغطية الوجه هو شعار المجتمع الإسلامي وما دام للنواب هذه المنزلة الهائلة التي تنسب إليه.. وعند التطبيق لهذا الفهم اضطرت النساء لاصطناع البراقع أو حجب أخرى على النصف الأدنى للوجه كي يستطعن السير فإن إسدال الخمار فوق يغش العيون ويعسر الرؤية.. ومن ثم فتحن نرى الآية لا نص فيها على تغطية الوجه
- ٩ - ويدل على ما ذكرنا أن امرأة جاءت إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - يقال لها أم خلاد وهي متنقبة سأله عن ابنها الذي قتل في إحدى الغزوات فقال لها بعض أصحاب النبي : جئت تسألي عن ابنك وأنت متنقبة؟ فقالت المرأة الصالحة: أن أرزاً أبنتي فلم أرزاً حياتي واستغراب الأصحاب لتنقيب المرأة دليل
- ٦ - عن ابن عباس كان الفضل رديف رسول صعد النظر وصوبه إن كانت متنقبة؟
- سعفاء الخدين جالسة في وسط النساء، لم نحن كما وصفت أقال، لأنكهن تكتنن الشكاة وتكتفن العشير، يعني عليه الصلة والسلام أن النساء كثيرات يجحدن حق الزوج وينكرن ما يبذل في البيت ولا تسمع منهن إلا الشكوى. قال الرواوى: فجعلن يتصدقن من حليهن، يلقين في ثوب بلال من أقراطهن، والسؤال من أين عرف الرواوى أن المرأة سعفاء الخدين؟ والخد الأسعف هو الجامع بين الحمرة والسمرة، ما ذلك إلا لأنها مكشوفة الوجه.
- وفي رواية أخرى: كنت أرى النساء وأيديهن تلقى الحلى في ثوب بلال فلا الوجه عورة ولا اليد عورة.
- ٤ - قال بعض الناس: إن الأمر بكشف الوجه في الحج، أو في الصلاة.. يعطى أن الوجه يجب ستّره فيما وراء ذلك، وأن على المرأة ارتداء النقاب والتفازين.
- ونقول هل إذا أمر الله الحجاج بتعريبة رؤوسهم في الإحرام كان ذلك يفيد أن الرؤوس تغطي وجوهاً في غير الإحرام من قال ذلك؟ من شاء غطى رأسه ومن شاء كشفه.
- ٥ - وعن سهل بن سعد رضي الله عنه أن امرأة جاءت إلى رسول الله - صلى الله عليه وسلم - فقالت: يا رسول الله، جئت لأهب اليك نفسى، فنظر إليها رسول الله فصعد النظر إليها وصوبيه ثم طأطأ رأسه - لم يجيئها بشيء - فلما رأت أنه لم يقض فيها بشيء، جلست، وفي رواية أخرى أن أحد الصحابة خطبها ولم يكن معه مهر فقال له النبي: التمس ولو خاتماً من حديد.
- وانتهت القصة بزواجها منها.. والسؤال فيم صعد النظر وصوبيه إن كانت متنقبة؟
- ٦ - عن ابن عباس كان الفضل رديف رسول

على أن النقاب لم يكن عبادة.

تشير إلى بيتها يشيع فيها السفور.
وقد وقع ذلك بعد حجة الوداع، فلام مكان
لنسخ حكم أو إلقاء تشريع، وأعرف أن هناك
من ينكر كل ما قلناه، فبعض المحدثين في
الإسلام أشد نظراً من ابن الرومي وهم ينظرون
إلى فضائل الدنيا والآخرة من خلال مضاعفة
الحجب والعرائق على الغريرة الجنسية -انتهى
(الغزالى).



طاف النساء بالكعبة عاريات:
يقدم أبو عثمان عمر بن بحر
الجاحظ (٢٧) - عالم الكلام - والمفكر المعتزلي
صاحب النصيб الموفور من المعلومات المسجلة
عن الجاهلية والقرون الأولى للإسلام، والذي
عاصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية
وعقلها أيام الأمون والواتق والمعتصم وانتكاسة
التسوكل في إحدى رسائله في علم الكلام -
كتاب القيان - ما يؤكد بالحيثيات - أن
العرب أو عرب الشمال لا تعرف الحجاب أصلاً
في الجاهلية وصدر الإسلام أو أن العرب
الجاهلية عادات وتقاليد في التبرج والتعمري
وليس في الحجاب، فجاء الإسلام وحثهم على
ارتداء الزينة - الملابس - ومن تلك التقاليد -
طاف النساء بالكعبة عاريات، يقول
الجاحظ (٢٨) (ثم كانت ضباعة، من بنى عامر
بن قرط بن صعصعة، تحث عبد الله بن جدعان
زماناً لا تلد، فأرسل إليها هشام بن المفيرة
المخزومي: ما تصنفين بهذا الشيخ الكبير
الذى لا يولد له، قرولى له حتى يطلقك. فقالت
لعبد الله ذلك، فقال لها: إننى أخاف عليك أن
تزوجى هشام بن المفيرة، فقالت لا أتزوجه. قال
فإن فعلت فعليك مثنه من الأبل تنحرىتها في

١- قد يقال: إن ما روى عن عائشة
يؤكد أن النقاب تقليد إسلامي، فقد قال
«كان الركبان يمرون بنا ونحن محمرات، فإذا
جازوا بنا أسللت إحدانا جلبابها من رأسها على
وجهها فإذا جاوزونا كشفناه» ونجيب بأن هذا
الحديث ضعيف من ناحية السند، شاذ من ناحية
المتن فلا احتجاج به.

والغريب أن هذا الحديث المردود يروج له
دعاة النقاب مع أنهم يوردون حديثاً خيراً منه
حالاً وهو حديث عائشة: أن اسماً بنت أبي بكر
دخلت على النبي صلى الله عليه وسلم -
وعليها ثياب رفقة، فإعرض عنها وقال: «يا
اسماً إن المرأة اذا بلقت المحيض لم يصلح أن
يرى منها إلا هذا وأشار الى وجهه وكفيه»
ونحن نعرف أن الحديث مرسلاً، ولكن
الحديث قوته روایات أخرى وهو أقوى من
الحديث الذي سبقه

١١- وأدل على ذلك السفور المباح: مارواه
لنا مسلم أن سبعة بنت الماراث ترممت من
زوجهها وكانت حاملة، فما لبست أيامها حتى
وضعت فأصلحت نفسها، وتجملت
للخطاب، فدخل عليها أبو السنابل أحد
الصحابة - وقال لها: مالي أراك متجملة؟ لعلك
تربيدين الزواج؟ إنك والله ما تتزوجين إلا بعد
أربعة أشهر وعشرة أيام.. قالت سبعة: فلما قال
لني ذلك جمعت على ثيابي حين أمسكت فأتيت
رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وسألته
عن ذلك فأقتناني بأنني قد حللت حين وضعت
حملي وأمرني بالتزوج إن بدا لي ...

المرأة مكحولة العين مخصوصة الكف، وأبو
السنابل ليس من محارمها الذين يطلمون
بحكم القرابة على زينتها والملابسات كلها



(84)

في سنة الحج الى عرفات والوقوف عليها
والإفاضة منها:
وأنزل الله عليه فيما كانوا حرموا على
الناس من طعامهم ولبسهم عند البيت، حين
طافوا عراة، وحرموا ما جاء به من الحل من
الطعام، «يا بنى آدم خذوا زيتكم عن
كل مسجد وكلوا واشروا ولا تسرقوا
أنه لا يحب المسرفين. قل من حرم
زينة الله التي أخرج لعباده
والطيبات من الرزق، قل هي للذين
آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم
القيمة كذلك نفضل الآيات لقوم
يعلمون» (انتهى ابن هشام).

قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده
والطيبات من الرزق، وذلك الإسراف الوثنى في
التعمير وطواب النساء، عاريات متبرجات حول
الكعبة يقابلها في التطرف والإسراف ذلك
الحجاب الوثنى في العصر الحاضر، والإسلام
وال المسلمين أمة وسطا بين التعمير المطلق
والتحجب المطلق وكلاهما تطرف ورذيلة أما
الوسط الذهبي فغير ذلك دون شك.

لم

يعرف العرب الحجاب:

إذا كانت الدعوة الإسلامية ومنذ البداية

قد حارت التعمير والإسراف فيه فليس من
المنطق أن تتصور مع التعمير والطواب حول
الكعبة بدون ثياب حجاب، وفي ذلك السياق
يقول لنا المحافظ: لم يعرف العرب
الحجاب (وكل شيء) لم يوجد محرما في
كتاب الله وسنة رسول الله «صلوة»
فصبح مطلقاً وليس على استصحاب
الناس واستحسانهم قياس ما لم تخرج
من التعمير دليلاً على حسن وداعيا
إلى حلاله (٣٠).

المحدود وتنسجبن لي ثواباً يقطع ما بين
الأخشبين، والطواب بالبيت عريانة. قالت: لا
أطيقه وأرسلت إلى هشام فأخبرته الخبر فارسل
إليها: ما أيسر ما سألك وما يكرثك، وأنا أيسر
قرיש في المال، ونسائي أكثر نساء، رجل من
قرיש، وأنت أجعل النساء فلا تأتي عليه. فقالت
لابن جدعان: طلقتني فإن تزوجت هشاما
فعلى ما قلت، فطلقتها بعد استيشاقه منها
فتزوجها هشام فنهر عنها مائة من الجزر، وجمع
نساء، فنسجن ثريا يسمع ما بين الأخشبين، ثم
طافت بالبيت عريانة فقال المطلب بن أبي
ودادعه: لقد أبصرتها وهي عريانة تطرف بالبيت
وأنى لغلام أتيتها إذا أدبرت واستقبلتها إذا
اقربت، فما رأيت شيئاً مما خلق الله أحسن منها
يدها على ركبها وهي تقول:

اليوم يبلو بعضه أو كله
فما بد منه فلا أحمله
كم ناظر فيه فما يمله
أخفم مثل العقب باد ظله

قال: ثم أن النساء الى اليوم من بنات
الخلفاء، وأمهاتهن فمن دونهن يطفن بالبيت
مكشفات الوجه ونحو ذلك لا يكمل حج إلا
به.

يقول ابن إسحاق في السيرة النبوية التي
نقلها محمد بن عبد الملك بن هشام: معلقاً على
طواب النساء حول الكعبة عاريات أو في تبرج
الجااهلية الأولى الذي يعني التعمير الكامل أو
الخمس (٢٨) (فكانوا كذلك حتى بعث الله
تعالى موسعاً على الله عليه وسلم، فأنزل عليه
حين أحكم له دينه، وشرع له سن حجه، ثم
أنسيضوا من حيث أفارض
الناس، واستغفروا الله إن الله غفور
رحيم» يعني قريشاً والناس العرب فرقهم

اشترط عليها ألا تتزوج بعده أبيها، على أن تحلها قطعة من ما له سوى الإرث، فخطبها عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وأفتابها بأن يعطيها مثل ذلك من المال تصدق به عن عبد

الله بن أبي بكر فقالت في مرثيتها:

فأقسمت لا تنفك عيني سخينة
عليك ولا ينفك جلدي أغيرا

فحجلت فأطرقت، وسا عمر رضي الله عنه مارأى من خجلها وتشورها عند تعبير على اياها بقضم ما فارت عليه زوجها، فقال يا أميا الحسن، رحمك الله، ما أردت الى هذا ؟ فقال : حاجة من نفسى فقضيتها.

هذا وأنت ترون أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان أغیر الناس، وأن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال له : «أني رأيت قصرا في الجنة فسألت : ملئ هذا القصر؟ فقيل : لعم بن الخطاب، فلم يعنی من دخلوه إلا لمعرفتي بغيرتك» فقال عمر رضي الله عنه : وعليك يغاري بي الله ؟

فلو كان النظر والحديث والدعابة يفار منها، لكن عمر المقدم في إنكاره لتقديره في شدة الغيرة ولو كان حراما لمنع منه، اذا لا شك في زهده وورعه وعلمه وتفقهه (٣٢).

الحسن بن علي لم يحرم النظر إلى النساء :

وكان الحسن بن علي عليهما السلام يتزوج حفصة ابنة عبد الرحمن، وكان المنذر بن الزبير يهراها، فبلغ الحسن عنها شيئا، فطلقتها، فخطبها المنذر فأبانت أن تتزوجه وقالت : شهروني، وخطبها عاصم بن عمر بن الخطاب رضي الله عنه فتزوجها، فرقى المنذر عنها شيئا فطلقتها

يواصل المباحث تفصيل أمر الحجاب بين العرب قائلًا (فلم يكن بين رجال العرب ونسائهم حجاب، ولا كانوا يرثون مع سقوط الحجاب بنظره الفلتة ولا لحظة الخلسة، دون أن يجتمعوا على الحديث والمسامرة، ويزدوجوا في المناسبة والشافقة، ويسمى المولع بذلك من الرجال الظير، المشتاق من الزيارة، وكل ذلك يأعين الأولياء، وحضور الأزواج، لا ينكرون ما ليس بهنكر اذا أمنوا المنكر حتى لقد حسک فى صدر أخرى بشينة من جميل ما حسک من استعظام المواتسة، وخروج العذر من المخالطة، وشكرا ذلك الى زوجها وهزء ما حشه، فكنا بجميل عند إتيانه بشينة ليقتلاته، فلما دنا لحدشه وحديشها سمعاه يقول متحتنا لها : هل لك فيما يكون بين الرجال والنساء، فيما يشفى غليل العشق ويطفي نار الشوق؟ قالت لا . قال ولم؟ قالت : إن الحب اذا نفع فسد فآخرج سينا قد كان أخفا تحت ثوبه، فقال : أما والله لو أنعمت لي للأدلة منك . فلما سمعا بذلك وثقا بغيبه وركنا الى عفافه وانصرفوا عن قتلته، وأباحوا النظر والمحادثة فلم يزالوا يتحدثون مع النساء في الجاهلية والإسلام، حتى ضرب الحجاب على أزواج النبي صلى الله عليه وسلم، خاصة وتلك المحادثة كانت سبب الوصلة بين جميل بشينة، وعفرا وعروة، وكثير وعزة، وقيس ولبني، وأسأاء ومرقش، وعبد الله بن عجلان وهند (٣١).

عمر بن الخطاب لم يحرم السفر: وأعرس عمر بن الخطاب رضي الله عنه بعاتكة ابنة زيد (بن عمرو) ابن نفيل وكانت عند عبد الله بن أبي بكر، فماتت عنها بعد أن

وخطيبها المنذر فقيل لها : تزوجه لعلم الناس أنه كان يغضبك . فترجعه فعلم الناس أنه كذب عليها ، فقال الحسن لعاصم : نستأذن عليها المنذر فتدخل إليها فتتحدث عندها فاستأذناه ، فشارر أخاه عبد الله بن الزبير فقال : دعهما يدخلوا .. فدخلوا فكانت إلى عاصم أكثر نظراً منها إلى الحسن ، وكن أبسط للحديث . فقال الحسن للمنذر : خذ بيدي امرأتك فأخذ بيدها وقام الحسن وعاصم فخرجا . وكن الحسن يهواها وإنما طلقها لما رقى إليه المنذر .

وقال الحسن يوماً لابن أبي عتيق : هل لك في العقيق ؟ قال نعم . فنزل منزل حفصة ودخل فقال لها مرة أخرى : هل لك في العقيق ؟ فقال : يا ابن أم لا تقول : هل لك في حفصة ..

وكان الحسن في ذلك العصر أفضل أهل ذره ، فلو كانت محادثة النساء ، والنظر اليهن حراماً وعارضاراً لم يفعله ولم يأذن فيه المنذر بن الزبير ، ولم يشر به عبد الله بن الزبير (٣٣) .

الشعبي لم يحرم النظر إلى النساء :

ودعاصمصب بن الزبير الشعبي ، وهو نفي قبة له مجللة بوش ، معد فيها امرأته ، فقال : يا شعبي ، من معنى في هذه القبة ؟ فقال : لا أعلم أصلح الله الأمير فرفع السقف ، فإذا هو بعائشة بنت طلحة والشعبي فقيه أهل العراق وعالهم ، ولم يكن يستحمل أن ينظر أن كان النظر حراماً (٣٤) (انتهى المباحث).

■ ■ ■

الأصول الوثنية للحجاب:

وأما عدد اللوحات المحفوظة التي نشرت حتى الآن فإحدى عشرة لوحة تذكر الحجاب بمعنى غطاء الرأس والوجه .

لـ **اللوحة الأولى** وبها / ٥٩ / مادة تتناول

يضعن نقاباً، والمحظية التي تخرج الى الشوارع مع سيدتها يجب أن تتحجب والعاهرة المقدسة المتزوجة يجب أن تتحجب عند خروجها إلى الشارع، أما التي لم تتزوج فتخرج عارية الرأس، ويجب لا تتحجب الموس، لا تضع نقاباً وتظل رأسها عارية، وكل من يرى موسماً محجبة عليه أن يقيض عليها ويقم الشهادة وقدمها الى محكمة القصر، وهناك لا يتزعن حليها ولكن من قبض عليها أن يأخذ ملابسها إنها تجلد خمسين جلد بالعصى ويصب القار فوق رأسها وإذا رأى رجل موسماً محجبة وأطلقها دون أن يقدمها لمحكمة القصر يجعل خمسين جلد بالعصى ويأخذ ملابسها من ادعى عليه ثم تشتبق أذناه وترتبطان بخيط يعقد وراء ظهره ثم يقوم بأعمال السخرة للملك مدى شهر كامل.

أما الإمام، فيجب لا يتحجبن، وكل من يرى جارية محجبة يجب أن يقيض عليها و يأتي بها إلى محكمة القصر حيث تصل أذناها ويستولى من قبض عليها على ثيابها وإذا رأى رجل جارية محجبة وتركها دون أن يقيض عليها ويقدمها لمحكمة القصر فإنه عند توجيهه الاتهام واثباته يجعل خمسين جلد بالعصى وتشتبق أذناه وترتبطان بخيط الذي يعقد وراء ظهره ويستولى من تولى الادعاء عليه على ملابسه ثم يسخر في خدمة الملك شهراً كاماً.

المادة رقم /٤١/- اذا أراد رجل أن يجعل محظيته تتحجب فليحضر خمساً أو ستة من جيرانه ويرجبنها في حضرتهم قائلاً: إنها زوجتي وهكذا تصبح زوجة له، والمحظية التي لم تضع الحجاب أمام الشهود من الرجال ولم يقل لها زوجها أنت زوجتي ليست زوجة وإنها

■ ■ ■

قوانين الحجاب الأشورية:

المادة رقم /٤٠/- لا تستطيع زوجات الرجال «الأحرار» أو الأرامل الأشوريات أن يخرجن الى الشوارع عاريات الرؤوس وبابنة الرجل.. سواء كانت ملقعة أو عباءة يجب أن تتحجب ويجب أن لا تكون وجههن عازبة .. سواء... أو ... أو فيجب لا يتحجبن، ولكن حين يخرجن الى الشوارع وحدهن يجب أن

الكاتب الاسلامي عباس محمود العقاد والذى بعين الترجس والغمز والتعالى قد تباع فى كتابه «المرأة في القرآن» الجلدور غير الاسلامية للحجاب فى فصل عقدة عن الحجاب قائلا(٣٨) : من الأوهام الشائعة بين الغربيين أن حجاب النساء نظام وضعه الاسلام، فلم يكن له وجود في الجزيرة العربية ولا غيرها قبل الدعوة المحمدية، وكانت كلمة المرأة المحجبة عندهم أن تكون مرادفة للمرأة المسلمة، أو المرأة التركية التي حسيوها زمانا مثلا لنساء الاسلام لأنهم رأوها في دار الخلافة.

إن حجاب المرأة كان معروفا بين العبرانيين من عهد ابراهيم عليه السلام، وظل معروفا بينهم في أيام آباءائهم جميعا إلى ما بعد ظهور المسيحية، وتكررت الاشارة الى البرقع في غير كتاب من كتب العهد القديم وكتب العهد الجديد.

ففي الإصلاح الرابع والعشرين من سفر التكوير عن «رفقة» (أنها رفعت عينيها فرأت اصحاب فنزلت عن الجبل وقالت للعبد من هذا الرجل الماشي في الحقل للقائي؟ فقال العبد هو سيدى فأخذت البرقع وتقطفت) وفي الإصلاح الثامن والثلاثين من سفر التكوير أيضا أن «تamar» (مضت وقتلت في بيت أبيها ولها طال الزمن.. خلعت عنها ثياب ترملها وتقطفت ببرقع وتلتقت).

وفي النشيد الخامس من أناشيد سليمان تقول المرأة (أخبرنى يا من تحبه نفسى اين ترعى عند الظهيره؟.. ولماذا أكون كمحنة عند قطعان أصحابك).

وفي الإصلاح الثالث من سفر أشعياه إن الله سيحاسب بنات صهيون على تبرجهن والمباهاة بربين خلائلهن بأن يتزعزع عنهن زينة

لتزال محظية، وإذا مات رجل ولم يكن لزوجته المحجبة أبناء فإن أبناء المحظية يصيرون أبناء شرعيين ويأخذون نصيبهم من التركة (انتهى النص).

تشير المادتان /٤١-٤/ الى أن الحجاب غطاء الرأس والوجه امتياز طبقي يرتبط بالأحرار والأشراف والفضائل العليا من نساء المجتمع المتزوجات فقط، وتدخل المرأة النبيلة المتزوجة التي نذرت نفسها لخدمة المعابد، العاهرة المقدسة في تلك الفتنة أيضا، أما الجارية والموس فيحظر عليهما الحجاب وتعاقبه ان فعلت ويعاقب من يتعرف على المرءوس أو الجارية المحجبة ولا يرفع أمرها الى التصر ويبدو أن المجتمع الاسلامي في العصر العباسي قد ورث مع إعادة بناء المدن البابلية والأشورية القديمة ونقل تقاليد الاستقرارية الفارسية وثقافاتها في الآريا، والطعام والشراب، وتصوراتها الاجتماعية فيما ورث أيضا الحجاب رمز العول الاجتماعي والاستقرائية، وقد عزز غزو الحجاب للمجتمع العباسي أن الأقاليم الثقافية من العراق وفارس وتركيا قد دخلت في إطار المجتمع العربي وغزت تقاليدها وثقافاتها كل مسارب الحياة في المجتمع العباسي، وقد وصف المحافظ دوله بنى العباس بأنها فارسية المحجبة وأثر الأقاليم الثقافية لم يقتصر على الحجاب فحسب، ولكنه قد شمل أيضا نظم الإدارة والحكم والتصورات الخاصة بالدماء التي تجرى في الأعراق الشرقية المقدسة والحكمة المشرقية من مانوية وزاردة شتيبة وفكرة الانسان الكامل الصوفية التي انتقلت من نفس الأقلام، واستقرت في قلب الثقافة العربية الاسلامية رغم مجوسيتها ووثبيتها (٣٧)

والنبلاء، التي ترمي الى ذلك بالحجاب، والآخرة الجارية؟ أو التي تتمنى الى الدهماء والغوغاء التي تتمنى الى المستضعفين يعود مرة أخرى في المجتمع العربي المعاصر برموز أخرى ويعلنـ رغم أصوله الوثنية والأشورية واليونانية والرومانيةـ بأنه من أركان الإسلام على مستوى الآراء، إن المفارقة الكبرى تكمن في أن مفكري الإسلام السياسي المعاصرين يرفضون كل ما هو معاصر باعتباره تعبيراً عن وثنية وجاهلية القرن العشرين، ولكنهم يضمون الوثنيات القديمة ويعترفون بأزيانها ورموزها الشفافية بعد أن يضعوا عليها خاتماً دينياً ابتكروه خصيصاً لذلك.

مصادر وهوامش .

- ١- برتراند راسل - تاريخ الفلسفة الغربية - الجزء الأول - أنظر فيليب طس: ترجمة زكي مجتبى محمد: دار النشر للجامعيين
 - ٢- جون لويس - مدخل إلى الفلسفة - أنجلترا - ترجمة: أنور عبد الله.
 - ٣- هيجل- محاضرات في فلسفة التاريخ - جزء ١ ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح بيرزت ١٩٨٣م
 - ٤- القرآن - (إذا المروءة سلت ما ذنب قلت)
 - ٥- سيد صديق عبد الفتاح- موسوعة آقوال الفلسفية والحكمة، في عالم النساءـ دار المسيرة- بيروت مكتبة مدبوبي القاهرةـ الجزء الأولـ ص ٣٧
 - ٦- نفس المصدر ص ٣٧
 - ٧- نفس المصدر ص ٣٧
 - ٨- نفس المصدر ص ٣٧
 - ٩- نفس المصدر ص ٣٨
 - ١٠- نفس المصدر ص ٣٨
 - ١١- نفس المصدر ص ٣٨
 - ١٢- نفس المصدر ص ٣٩
 - ١٣- نفس المصدر ص ٤٠
 - ١٤- نفس المصدر ص ٤٠
- الأخلاق والضفائر والأهلة والخلق والأسوار والبراقع والعصائب) ويقول بولس الرسول في رسالة كورنثيوس الأولى إن النقاب شرف للمرأة (فإن كانت ترى شعرها فهو مجد لها لأن الشعر بديل عن البرقع).
- وكانت المرأة عندم تضع البرقع على وجهها حين تلقى الغرباء وتخلعه حين تزوى في الدار بلباس العداد فإذا بحث القوم عن تاريخ الحجاب الذي كان يستخدم لستر المرأة أو يستخدم للوقاية من الحسد، ويشترك فيه الرجال والنساء بعض الأحيان، وأخبار البرقع جزء من الأخبار المستفيضة عن حجاب العزلة في المنازل، وخارج المنازل، وفي الطرقات والأسواق، وقد كان البيوتان من فرض هذه العزلة على نسائهم، وكان الرومان على ترخصهم في هذا الأمر يستون القوانين التي تحرم على المرأة الظهور بالزينة في الطرقات قبل الميلاد بائتى سنة، ومنها قانون عرف باسم (قانون أوبيا) يحرم عليها المغalaة بالزينة حتى في البيوت.
- وقد غالى المشرفون في حال الحجاب والتسريع، فتجبروا المرأة ضئلاً بها وسرحوها هوانا عليهم لأمرها وأرشك أعزازها أن يكون شرعاً عليها من هوانها. فإذا عزت عندهم نهى طير حبيس في قفص مصنوع من معدن نفيس أو خسيس، إن هانت عليهم سرحوها ليبتذلواها في خدمة كخدمة الدابة المسخرة .
- إن الحجاب الذي نشا بآبيلا آشوريا وزواله البيوتان والروماني وعرفته الشفافة العربية القديمة، ثم تسلل الى المجتمع العربي في العصر العباسي عبر قنوات الاستقرارية الفارسية والروماني رمزاً للتمايز الاجتماعي والتفريق بين المرأة التي تتمنى الى الأشran



- كتاب الشعب- المجلد العاشر- ص ٣٨٤
 - المحافظ- أبو عثمان بن بحر- رسائل
 المحافظ الكلامية- كتاب القیان- ص ٦٧ منشورات
 دار ومكتبة الهلال- بيروت ١٩٨٧- طبعة أولى
 ٢٩- ابن هشام- السيرة النبوية- المجلد الأول-
 الجزء الأول تحقيق وطبع الآباء- شلبی السقا- ص
 ٢٠
 ٣٠- المحافظ- رسائل المحافظ الكلامية- كتاب
 القیان- ص ٦٦
 ٣١- المحافظ- نفس المصدر- ص ٦٦
 ٣٢- المحافظ- نفس المصدر- ص ٦٨
 ٣٣- المحافظ- نفس المصدر- ص ٦٨-٦٩
 ٣٤- المحافظ- نفس المصدر- ص ٩٦
 ٣٥- دكتور لحبيب ميخائيل ابراهيم- حضارات
 الشرق القديم ص ٨٢- دار المعارف الطبعة الثانية
 ١٩٦٧
 ٣٦- نفس المصدر ص ٩٠
 ٣٧- عبد السلام نور الدين- العقل والحضارة
 ٣٨- عباس محمد العقاد- المرأة في القرآن-
 ص ٥٩- ٦٠- دار نهضة مصر للطباعة والنشر
 القاهرة.
- ٤٥- نفس المصدر ص ٤٢
 ٤٦- نفس المصدر ص ٤٢
 ٤٧- نفس المصدر ص ٤٢
 ٤٨- مجلة الثقافة الجديدة- أبحاث: قتيل
 الزانيات- ٢٢١- العدد ٧ السنة ٣٧ مارس ١٩٩٠.
 ٤٩- القرآن سورة الترثـ
 ٥٠- الرمخنثري الموارزمي- تفسير الكشاف-
 جزء ٤٠- ٥٢، الدار العالمية للطباعة والنشر
 ٥١- دكتور لحبيب ميخائيل ابراهيم- مصر والشرق
 الأدنى القديم- حضارات الشرق القديم- ص ٥٩ دار
 المعارف مصر- طبعة ثانية
 ٥٢- ابن هشام- السيرة النبوية- المجلد الأول-
 من ١٨٨ تراث الإسلام
 ٥٣- نفس المصدر ص ٩٨٩
 ٥٤- أنظر ابن هشام ص ٤١
 ٥٥- محمد الفزالي- السنة النبوية بين أهل الفقه
 والحديث- ص ٦٧ - الطبعة السابعة- دار الشروق
 ٥٦ القاهرة ١٩٩٩.
 ٥٧- محمد الفزالي- السنة النبوية بين أهل الفقه
 والحديث - ص ٤٤-٤٥-٤٦-٤٧-٤٨-٤٩
 ٥٨- دائرة المعارف الإسلامية- النسخة العربية-
 ٥٩- دار المعرفة

وداعاً يحيى حقي

روه ميش يتتحدث عن صاحب القنديل:

الرجل الذي عشنا في ظله

قدمت «أدب ونقد» في عامها قبل الماضي (١٩٩١) عدداً خاصاً كاملاً عن الأديب الكبير يحيى حقي. واليوم يفارقنا يحيى حقي بعد رحلة عطاء ثرية وكبيرة. «وأدب ونقد» إذ تعزى نفسها، وتعزى الحياة الأدبية العربية في رحيله، تقدم الآن هذه التسجية التصويرية إلى الرجل، وتحليل تراثها إلى عددها الخاص عنه (في ١٩٩١).

في «ورشة يوسف إدريس الأدبية» بالجمعية الثقافية (الزيتون)، انعقد لقاء حار مع الأديب الراحل محمد روسيش قبل أسبوع قليلة من رحيله، ليتحدث عن يحيى حقي، وعن صيته الحميمية به. «وأدب ونقد» تقدم هنا الحديث العذب، لنتعيد معاً رائحتين طيبتين في وقت واحد: رائحة محمد روسيش، ورائحة يحيى حتى.

محددة وجذانية لانفصال خيالها ولا جمالياتها شديدة حتى أنه يقول: «أنت أسليل أن فهو مع تحديد الألفاظ والمعانى يرى أنه لابد أن تتجاهل كل كتاباتى ولكن لاتتجاهل دعوتى إلى لغة عربية مجددة».

وأظن أنه في عام ١٩٥٨ ألقى محاضرة الشارونى أخذ عليها خلوها من التشبيه، وعندما يأتى أديب ويتجاهل التشبيه فهو يفقد وسيلة هامة من جماليات اللغة. وقد طبق فى كتاباته الدعوة التي دعا إليها. وأضاف أن تحديد اللغة يسبقه تحديد المعانى فإذا كان المعنى مشوشًا متولاً فإن اللغة تعكس هذا التشوش والترهل.

ويحيى حتى ناقد أدبي راج بدرجة منهلة منذ وقت مبكر. ففي سنة ١٩٣٤ في أسطنبول نشر مقالاً عن أستاذنا الراحل توفيق

اهتم يحيى حقي باللغة العربية اهتماماً شديداً حتى أنه يقول: «أنت أسليل أن تتجاهل كل كتاباتى ولكن لاتتجاهل دعوتى إلى لغة عربية مجددة». وأظن أنه في عام ١٩٥٨ ألقى محاضرة في دمشق وحدد فيها موقفه من اللغة العربية التي يرى أنها الوعاء الذي يجب أن يتسع لكل مغارينا الأبية والإنسانية، ويرى أن اللغة يجب أن تكون محددة فهو لا يؤمن بالتردادات. وهذه الدعوة ليست جديدة فقد نادى من قبل سلامة موسى بلغة محددة، ولكن الفرق بين الدعوتين أن سلامة موسى كان رجلاً عالماً يعني أنه أراد أن تكون اللغة علمية أو كما قال تلغرافية، ولكن يحيى حقي يطالب بلغة عربية



الحياة».

يعيى حق قاص أستاذ تلمذنا جميعا على يديه ومازالتا نتعلم منه، كتب مجموعة «دماء وطين» عن تجربته في منقلوط، وكذلك رواية البوسطجي التي نقرأها غير مازارها في السينما، ولكن الفيلم قام على فلسفة غير الفلسفة التي بنيت عليها الرواية. وهذا مالا أبيحه لسيناريست.

في البوسطجي (الرواية) لأول مرة تستخدم طريقة «الفلاش باك» هناك من يقول: إن الجاحظ مثلًا قد عالج القصة ولكن فيرأى أن القصة نبطة أوروبية وهذا ليس عيبا فالتجارب البشرية أخذنا وعطاء، وقد عرّفنا القصة قريبا بدأ بها هيكل وتيمور وكانت الكتابة أقل من التظير.

يعيى حق كتب البوسطجي ١٩٣٤ بنضع كامل وكتب قصة (أبو قودة) وقصة في مجنى اوري القصص نشرت تحت عنوان «دماء وطين».

يعيى حق درس الغريرة الإنسانية دراسة علمية وواضح أن أدباء الأربعينيات كانوا مهتمين بالدراسات العلمية، (داروين مثلا). وليس معنى هذا أنه كتب قصة علمية إنما كتب فنا. ليس هناك مانع من أن يكون في الخلقة

الحكيم وأسمى المقال: « توفيق الحكيم بين الخشبة والرجاء»، وكان الحكيم في ذلك الوقت نشر رواية «عودة الروح» ومسرحية «أهل الكهف» والمعلم أنثara ضعة كبيرة، لكن يعيى حقى كان له موقف آخر من أهل الكهف بالتحديد، فقد قال عنها: إنها تدعو إلى التصور ورأى أن الدعوة إلى التصور في بلد كمصر تقوم الاستعمار الانجليزي هي دعوة خطرة، وأن التصور يمكن أن يكون مقبولا في فرنسا أو المجلترا لامتلاكهما الجبوش، ولكن في مصر فإن التصرف يصرف الناس عن مقاومة المستعمر وعلى هذا الأساس رفض يعيى حقى، أهل الكهف، وقال إن هذا الشعب المردو في المشاكل في حاجة لأدب يستنهض همة ويجمع جهوده. وفي «عودة الروح» كان له مأخذ شديد عليهما، فقال إن الحكيم عندما أراد في روايته أن يدافع عن مصر استحضر أثرا للتحدث عن مصر. هذا غير الملاحظات الأخرى.

ويرى يعيى حقى أن الأدب يجب أن يكون لخدمة الحياة وخدمة الإنسان في مقابل دعوة الحكيم «الفن للفن» وهو في الحقيقة مهمٌ لأن يعرف عنه أنه أول من استخدم مصطلح «الفن للفن» والفن من أجل

نظريه علميه ولكن المهم ألا يكتب العمل الأدبى تطبيقاً لنظرية علمية أو أية نظرية فكرية أخرى.

بعد هذه المجموعة كتب روايته (التدليل أم هاشم) واجه الملاقة بين الشرق والغرب. هذه المدينة الغريبة كيف تعامل معها؟ وكتب على الراعي أن يحيى حق عاد للخرافة.

يحيى حق نفسه يرى أن فكرة الصراع بين الشرق والغرب ليست جديدة فقد كتب عنها الطهطاوى والتدين، ولكن يحيى حق هو أول من سردها فى شكل فنى وهى سابقة لـ «عصرور من الشرق» للحكيم.

يحيى حق قاص، روائى، مفكّر، يعنى أنه عاش هموم هذا البلد، ولعل العملطيب الذى قامت به هيئة الكتاب أن جمعت أعمال يحيى حق بإشراف الأستاذ فؤاد دوارة..

وكان حق يكتب فى مجلة السياسى التى تصدرها دار التعاون ولم يكن يقرأها أحد وعندما نراه يكتب فى مجلات غير مقرورة نقترب من طبيعته حيث أن يحيى حق ليس رجالاً للعلاقات العامة. أنه يجب أن يعيش فى الظل.

وقد عرض عليه أحمد بهاء الدين أن يكتب فى الأهرام فاعتذر وهذه جزئية فى تركيبته.

وقبيل أن اتكلم عن يحيى حق المفكر أود أن أتحدث عن قصص يحيى حق فى كلمة موجزة:

يعنى حق يقف مع الإنسان البسيط ينظر للحياة والكون من وجهة نظر الإنسان البسيط. ولعل هذا أوقعه فى مرفق حرج واقعة حكاماً: بعد أن نشر (التدليل أم

هاشم استدعاءً لأحمد حسين باشا رئيس الديوان الملكى، فسر بحى حق ودخل عليه فوجد على مكتبه قنديل أم هاشم فبادره قائلاً (إيه يا حين اللي إنت بتكتبتو دا، إنت مش لا قى غير الفقرا تكتب عنهم، خليك زي مجىب الريحانى : الناس بتعاكل فعل تتعارف تقاف) يحيى حق أيضاً كاتب مقابل من الطاز الأول، وله كتاب بعنوان «صفحات من تاريخ مصر» كتاب جيد جداً وهو من عشاق مصر القديمة. كتب عن شخصيات كاد أن يطربها التسیان مثل أحمد علام، أحمد خيرى سعيد وجمعهم فى كتاب اسمه (وصف الظل).

وعندما كتب (لجر القصة المصرية القصيرة) كان يقدم لوحات جيدة. يحيى حق له دور آخر غير الكتابة. عندما تولى الإشراف على مجلة «المجلة» وكانت تصدرها وزارة الثقافة (أستطيع أن أقول تجربتي فيها سبب لقائي بيحى حق) أو كنا ننشرى المجلة فنجد مكتوبًا عليها «مجلة الثقافة الرفيعة» أو «سجل الثقافة الرفيعة» وكنا قادمين من القرى لا نملك أملًا فى التعامل مع المجلة التي تحمل شعاراً بعيداً عن همومنا في ذلك الوقت، ولكن صديقاً قال لي أن أرسل إليهم و كنت قرألت لبحى حق (صح النوم) و قنديل أم هاشم وذهب اليه فقال لي أنت مين قلت محمد روميش قال أهلاً أستاذ إلبيش قلت روميش. فضحك وقرأت قصتي له ونشرت فى المجلة بعد شهر، وبعد ذلك عرفتنا مجلة المجلة التي قدمت جيلاً كاملاً من كتاب القصة، ومن القناد الشبان فى الستينيات، وكان هو صاحب هذا الفضل العظيم، وكنا نذهب للمجلة لستمع للاحظاته وقد قدم

الستانutan اللتان قضاهما في منفلوط كانتا تجربة خصبة جدا له وكتب عنها «خلبها على الله».

الهيئة العامة للكتاب أرادت نشر أعماله وكان بها د. محمود الشنطي ١٩٧٠ وعرض عليه د. الشنطي عن أعماله جميعها مبلغ ٧٠٠ جنيه (سبعين جنيه) وعلمت الجامعة الأمريكية بالموضوع فذهب إليه د. حمدي السكوت وقال له الجامعة الأمريكية ستدفع لك ٤ آلات جنيه وتكون فريقاً لقراءة كل المجالات لأنك كتب بأسماء مستعارة مثل: أبو شتب قضاة» لجمع كل ما كتبه.

وأتصل بي ساعتها كابنه الصغير وحكي لي الموضوع، وفي هذه الفترة كان يسكن في شارع الخليفة المأمون تقرباً بسبعين جنيهات، ثم انتقل إلى شارع العروبة بثلاثين جنيهها وكان مبلغاً كبيراً آنذاك، وفي نفس العام كانت د. سهير القلماري تعتقد أنه يقف في طريق منحها الجائزة التقديرية، فقامت بإقالته من مجلة المجلة، وكانت أميل إلى عدم نشر الجامعة الأمريكية لأعماله، وأتصل بي بعدها وقال لي أنه قرر رفض عرض الجامعة الأمريكية وكان ذلك مفاجأة بالنسبة لي، وكان يهمني أن أعرف لماذا رفض؟ وقال لي سبباً غريباً.

«إن أعمالى التي سينشرونها، أعرفها ولكن ما الذي سوف ينشرونه بعد أعمالى»، ونشرت الهيئة أعماله، وقد كتب موجزاً سرياً لحياته - عند نشر الهيئة لأعماله - أسماء «أشجان عضو منتسب» كتبها عن جزء من حياته..

هذا الرجل استاذنا وراعينا وهو الذي سعدنا به وسعدنا معه وعشنا في ظله سنوات طولية ونأمل أن نعيش داماً بجواره.

جمال الفييطاني، وعبد الحكيم قاسم، ومحمد مهرزك - ابراهيم اسلام - محمد المساطي - سعيد الكفراوى، وكان عبد الحكيم قاسم وقتها خارجاً من السجن في قضية سياسية ففتح له المجلة وقدمه، وقدم أيضاً ابراهيم فتحى.

وقد لعبت المجلة دوراً فريداً في تاريخ الأدب المصرى مثل جريدة المساء، بقيادة عبد الفتاح الجمل،

وكان رجاء النقاش في تلك الفترة مشرفاً على مجلة الهلال، وقد قدموا جميعاً جيل الستينيات في القصة المصيرية كذلك جاليري ٦٨ المشرف عليها ابراهيم منصور وتعيم عطية، ونجد في شهر واحد أن هذه المجالات تنشر أكثر من أربعين قصة، وهذا شيء نادر الحدوث.

يعيى حتى قاد من خلال مجلة المجلة وأنشأ جيلاً كاملاً من كتاب القصة ومن النقاد، يعيى حتى أيضاً مترجم، وهو مترجم دقيق وأمين، والأعمال التي ترجمها كان يترجمها عن اقتناع، ترجم مقالاً طويلاً يقترب من كتاب كتبه لرويد عن قثال «موسى» مايكيل الجلو، وكانت ترجمة عبرية، أيضاً قدم لنا

غافق من الشعر الآسيوى.

هناك واقعة أود ذكرها، مرض يعيى حتى مرة، واتفق مع السفارية الفرنسية أن تجري له العملية في فرنسا، وسافر لفرنسا ثم دخل المستشفى، فإذا به يسمع نبأ حرب اكتوبر فيرفض أن يعمل العملية، وقال: «البلد يتحارب وأنا يتتعالج هنا» وعاد إلى مصر رغم أن العملية كانت بروساتات.

يعيى حتى لم يكتب سيرة ذاتية له.

البيهان الصغير



مسرحيّة:

طلوع الروح

تألّيف:

زكي عمر

(عن موال شفيقة ومتولى)

طلع الروح في طلوع الروح

يعتز «الديوان الصغير»، هذا العدد، بأن تقدم مسرحية لم تنشر لشاعر العامية الراحل زكي عمر، بعنوان «طلع الروح». وهي واحدة من النصوص الكثيرة التي تركها زكي عمر، بعد رحيله، ولم تجد سبيلاً للنشر بعد. و«طلع الروح» قراءة جديدة (وكتابه الجديدة) لسيرة شفيقة متولى الشهيرة. وفي هذه القراءة - الكتابة الجديدة، يؤكد لنا الشاعر أن القهر - الاجتماعي والسياسي والوطني - هو بورة كل بلاء وعلة كل خراب. وزكي عمر واحد من الجيل الثالث في شعر العامية المصرية، بعد جيل جاهين وحداد وجيل الأبنودي وحجاب. قيز شعره بفواح رائحة التراب والأرض، وبالتهاب الحس الوطني والاجتماعي، وباستلهام التراث الشفاهي للشعب المصري.

وقف زكي عمر، بعد هزيمة ٦٧، رانضاً اليأس والانكسار، فراح يستهض روح الأمة وكبارها الشعب، ويدعو إلى تجديد الارادة والقوى والسواعد لمواجهة الظلم، الخارجي والداخلي، ظلم الاستعمار والاحتلال، وظلم الاستغلال والجوع والكبت، كاشفاً في كل ذلك عورات نظامنا السياسي والاجتماعي، التي أدت إلى المأساة.

ولا ضاقت بابن المتصورة، الفلاح الطيب، سبل الحياة في بلده، في منتصف السبعينيات، غادر إلى اليمن الجنوبي بأسرته الصغيرة، يعمل في صحف عدن، ويصدر دواوينه بقروشه القليلة، ويشارك أبناء اليمن الديمقراطي تجربة وليدة كان يمكن لا تجدها.

وذات صباح، من عام ١٩٨٨، حاول أن يمنع أسرته الصغيرة بعض السعادة الصغيرة على شاطئ الخليج، فنزلت طفلته إلى الماء، وغضست، وكانت أن تفرق. فما كان من الأب إلا أن هرع يلبسها إلى عمق البحر لإنقاذه ابنته، ليتباهي الأمر فعلاً بأن ينقذ الأب الإبنة، ويفرق هو.

تحية إليك، زكي عمر، أيها الرجل الحقيقي، الذي رحل عنا ، ولم يتجاوز منتصف العقد الرابع: وفي النفس آمال كما هي

«أدب ونقد»

إلى روح أمي اللي ماتت ناقصه عمرها
زكى عمر

أفكار المسرحية:

المؤلف

الزوجة

شفيقة

المخرج [عارف]

الممثل الأول [متولى]

للضرورة أحکام (كل أفكار المسرحية بتتكلم باللهجة العامية
بتاعة أهل الدلتا، ماعدا متولى بيtalk بلهجه أهل الصعيد
- ليه

ماعرفش متولى هو اللي عايز كده!!

المشهد الأول

[مع بدء دخول الجمهور المسرح ،ترفع الستارة ويدأ إذاعة موال شفقة ومتولي،دون توقف إلى أن تطفأ أنوار الصالة-من الإيسير الحصول على شريط كاست للمسوأل من أى بوتريك على رصيف أى شارع من شوارع مدن مصر-]

[من باب دخول الجمهور، ومن بين المشاهدين-مع بدأ إطلام الصالة-يدخل المؤلف تقدمه زوجته، يحملان مجموعة كبيرة من العلب واللثافن، بختلف الأحجام-الزوجة تضع على رأسها باروكة لائنة للنظر ومفايرة للون شعر رأسها الطبيعي، ترتدي بنطلوناً وبلوزة آخر موديل حقيبة اليد تدللي من كتفها تحت الأبط-

ما هو اسمع بقى .. ما فيش داعي صوتنا يعلى قدام الناس.. أنا مالي وماي إنك تكتب والا ما تكتبش؟ إن ما كانش عاجبك جو البيت تقدر ترجع تشوغلوك جو تاني تكتب فيه، تقدر تروح تعدد على كازينو، الجو هناك رقيق وشيك وعلى الموضة .. سبيك من الحجج الفاضية دي ، اللي عايز يكتب ح يكتب حتى لو في زنزانة.. افضل قدم افتح الباب، علىرأى المثل اللي يخرج من داره يتقلل بقداره.

[يتقدم المؤلف، يصعد إلى خشبة المسرح، يفتح باباً وهما ويدخل تبعده الزوجة-لا يهمنا من الشقة إلا حجرة المكتب. في أعلى الوسط يوجد مكتب بسيط، عليه كمية متناثرة من الأوراق والأقلام والكتب والمجلات والجرائد اليومية، حول المكتب توجد أربعة كراسى خيزرانية وضعت بغير نظام.. على أرض الحجرة ، أمام المكتب، يوجد كليم رمادي اللون، منقوش أبيض.. على اليمين يوجد باب (شيش)لونهبني بلكرونة غير منظورة.. على اليسار يوجد باب لونهبني اللون يؤدي إلى داخل الشقة، كذلك توجد كتبة، بجانب الحائط، منقطة بملاءة بيضاء، منقوشة أحمر.. الجدران لونها أصفر.. أرض الحجرة مدروزة أحمر في أعلى اليسار (الواجهة) يوجد شباك تقطيعه ستارة بيضاء (مستحصل فيما بعد شاشة لفاتوس سحرى-سلويت- أو شاشة سينما، حسبما يرى) المخرج المنفذ، في أعلى اليمين (الواجهة) توجد مكتبة، بجوارها مرآة مشروحة مشتبثة على الحائط.]

[يضع المؤلف ما يحمله من أشياء على الكتبة، ترمي الزوجة ما تحمله على المكتب، غير عايتها بما عليه من أوراق]

[زاعقا] حاسبي يا شيخه [يسرع للم ما قد تثار من أوراق] كده؟ .. كان معن دواية المبر تقع، تتكب، تنبيل الورق الأبيض وتتشلط المكتوب.

[منفجرة] ياخري بلا نبله، المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين، ما طول عمرك بتقرأ وتحتكتب، إيه اللي جالنا من القراءة والكتابة؟ إيه اللي جيبته من تأليفك غير إنك زدت الطين به واشترت نظارة؟ .. دانت يا شيخ خليتنا ورا الناس، نفسى أجيبي مرة حاجة يكون ما حدش جابها قبل.. من يوم ما العجوزتك والناس سبقانى، الناس عماله محجرى وأنا عماله أجرى وراهم بالمشوار، ما خدتش نفسى.. من اللي زنى دلوتى ما عندهاش البلاجعة والتليفزيون والبوتجاز والفسالة والسخان؟ [المؤلف وقد فرغ من إعادة ترتيب أوراقه، يجلس مهدداً خلف المكتب واضعاً رأسه بين يديه، متكتباً برفقته على حافة المكتب]

الزوجة:

المؤلف

الزوجة

مرة الجزار اللي تحتنا اشتهرت اسبارح مقتنة بالكهربة وباعتاه لي أروع أيارك لها... أم محمد المشطة جابت التليفون وطول النهار والليل قاعدة تقول آلو.. صاحبك ابراهيم بي بناع إعلانات الراديو والتليفزيون جاب عربية.. صاحبك بناع فوازير كل رمضان بنى عمارة عبده الرحمن وهبة بناع الأغاني نقل من عشة شبرا وسكن في الرمالك واشتري عشرين تاكسي أجرة وخمسين ندان بفلاغتهم.. أحد عدوية بيجيب لمواته بيست جنه شبكلاته في الشهر.. محمد نوح بيلم نقوط على شعرك في كباريهات شارع الهرم.. وحضرتك قاعد في ضللي تعبي شنس في ترايزر وتتكلع لي كلام لا يودي ولا يجيبي.. وأن ودي يودي في داهيبة وإن جاب يجيبي بوليس النجدة.. جاى ترتعنلى في النهاردة.. وتعلن صرتوك على إيه؟.. على الخمسين جنيه العروين اللي قبضتهم في حاجة لسه في علم الغيب.. ياتكمباها ياما تكبيهاش.. وحتى إن كتبتها يا ترى يوانقروا عليها والا ما يرانقوش؟.. الخمسين جنيه اللي عايز تذلنى بهم دول يسجعوا إيه جنب السجاير اللي بتدخنها والمجلات والجرائد اللي بتشتريها وما تقرأهاش.. وبالجاز اللي باحرقة عشان أعملك أنت وصاحبك شاي وقهوة وينسون؟.. مانت شايف وعارف قديابي السرق والع نار، كل حاجة سعرها لا ودى بورزه مين ورائع متاخره في السما.. كان يوم أغبر يوم ما أحجزتك كنت الأجوزت بين عمي مدرس الإلزامي أحسن، كان زمانى مرتحلة.. يقوم الصبح من بدرى بروح المدرسة بنام.. ويبحى بعد الظهر بدئ دروس ويأخذ فلوس.. أو كنت حضرت شربة، كنت الأجوزت تاجر شنطة.. أنا عارفة كنت مستعجلة على إيه بس؟.. تأخذ بعض العلب واللقانف وتخرج هاجنة.. بيطل المؤلف على وضعه السابق خلف المكتب، بعد فترة صمت.. يسمع موسيقى موال شفقة ومتولى آتيا من بعد.. يرفع شيئاً فشيئاً، ثم مع دخول الزوجة.. يتوقف الموال تدريجياً.. العيال يا جبة عيني تاموا.. تاموا مقرضين.. لكن أمي الله يرحمها كانت بتقول لنا اللي يخاف مايناش.. لا.. الخايف ولا الميغان ولا البردان يجيءل نوم.. ما بنام الليل إلا أبو قلب خالي.. الله يرحمك يامه.. ماتت وما قالتشين ليه العيال بيناموا مقرضين؟.. تعرف إنست تقوللى يا بساع القراءة والكتابة ليه عيالك تأمين مقرضين؟.. الله يجازيك ياشيخ، يعني لو كان عندنا شفالة دولوتنى مش كان زمانها قاعدة معاهم تلاعيبهم وتداديهم؟.. لكن قطبيعة تقطع الشفاليات اللي يشفلوهم.. بيسقولوا بيسروا لين العيال وبعلوهم الشىء.. البطل [يسمع موسيقى الموال خانتا] إنست حاتفضل قاعد كده زى خيال المأتمه؟.. أبو الهول انكلم يا هوه.. [يتصوق الموال، يستيقظ المؤلف، يرفع وجهه إلى الأمام، يثبت عينيه فوق كتف الزوجة.. ينظر إلى لاش].. ممشي بتصوق مطلوب منك شغل عايز تتجزء.. علشان تجيبي باقى الفلوس؟.. أنا داخله أغسل المهدوم ويعدين حاتام.. تأخذ فى جمع باقى العلب واللقانف].. ما تناش بعد نص ساعة تبقى تشتهر على الفرقة.. إن كان الفول استرى انفع الوابور طفيه، وان كان لسه ما استواش زوره فنية.. أووعى تنسى وتنام وتسipp الوابور والمح تفوت الفرقة يتعحرن النطار [تخرج وتقطلى الياب.. خلفها.. بعد فترة صمت.. بتحرك المؤلف.. يخرج من خلف المكتب.. يشغل سيجارة.. بيتمشي داخل الحجرة، يستترخ على أحد المقاعد المحبوطة بالمكتب.. يظهر الموال خافت، ثم يتلاشى.. يترك المؤلف مكانه، يتجه إلى الكتبة، يرقص بجسمه فوقها.. يتمدد على ظهره.. بعد فترة.. ينهض مشتاقلًا، يتجه إلى كرس الكهرباء.. الشبت بالحانط، يطفى النور.. يسود الظلام المسرح تماماً.. شاهد المؤلف تحت بقعة ضوء.. يعود إلى الكتبة.. بنام منكشًا.. محضتنا

الهوا.. يروح في النوم.. يعود صوت المال في الظهر مصاحباً لستقطط شرائط برسوها
 الفانوس السحري فوق ستارة الشباك- المشار إليها سلفاً - توضح الأرقام تعداد سكان مصر
 ، ثم عدد الذكور وعدد الإناث كل على حدة، نسبة الوفيات بالنسبة للمسايد.. نسبة الأمية
 بالنسبة للتعداد الكلي للسكان .. بعض أثمان السلع التموينية، غاذج من إعلانات أدوات
 التجميل.. تصاصات من صفحة المروادث من أي جريدة من جرائدنا اليومية، تحمل مانشيتات
 مثل «تنقص شخصية رجل فلتزوج مررتين بعقد رسمي». «من حق الزوج أن يشتم زوجته
 أحياناً»، «صداقة النساء تشيل في تيشيل»، «العاشق والمشيق يتقلان الزوج الطيب». «ليلة مع
 ابن الجيران فوق جنة الزوج»، .. الخ.. صورة كاريكاتورية تقتل آدم وهو يسحب خلقة حواء من
 شعرها.. إعلانات لبعض الأفلام والمسرحيات المناسبة .. بعد عرض آخر شريحة - وسط الإظام
 العام - يستمر إذاعة المال حتى بدء المشهد التالي.]

المشهد الثاني

[المال يلاً جوانب المسرح.. المؤلف- تحت بقعة ضوء - يتنقل مؤرقاً على جنبيه فوق
 الكتبة، يتدلى يقدميه إلى أرض الحجرة، ينفرد واقفاً كالملديغ، يسرع في إتجاه كرسي
 الكهرباء .. يشمل النور، يفترك عينيه، يتجه إلى المكتب، يمسك بالقلم .. يبدأ في
 الكتابة، تظهر شفيفة قادمة من ناحية الپلكونة].

[صارخة] كدب، كدب، الكلام ده كله كدب، كل الأفكار اللي في دماغك دي
 غلط، كل معلوماتك عنى غلط وكدب..

[مزروعاً] بسم الله الرحمن الرحيم؟ (غير مصدق) مش معقول.. مين، إننى مين؟
 أنا شفيفة.

شفيفة: المؤلف:

عايزه، أقول لك كلتين، كلتين كان نفس أقولهم لأخريا متولى قبل ما يتعلني.

وأنا قلبيهش ليه هو ليه؟

ما لفتش .. ما كاش فيه فرصة ، كان مستجل قوى.

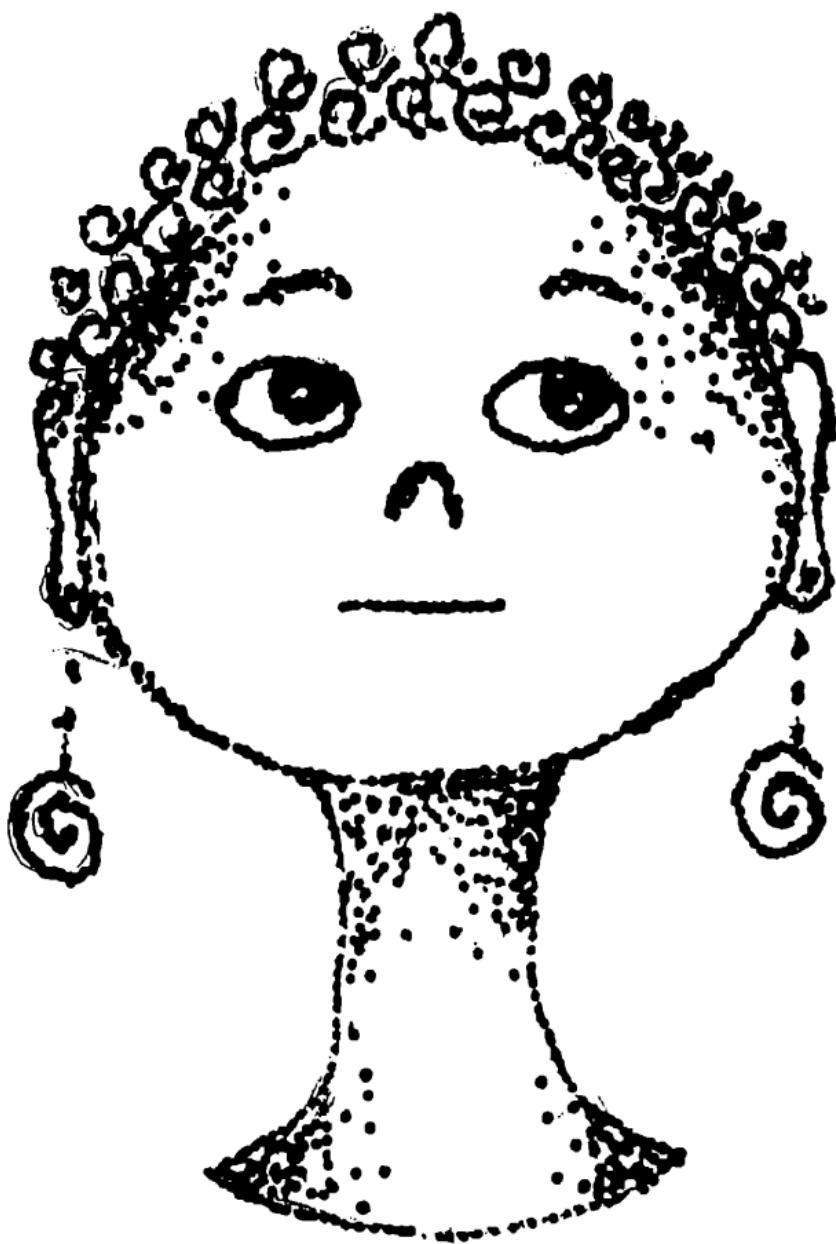
[بعد أن دخل اللعبة مرغساً] ط افضلني الأول استريحى.. هنا على الكرسى
 ده.. ماتكفيش.

وحانكسف منك ليه؟.. أنت مش غريب، أنت زي آخر يا متولى.

[مطمئناً نفسه] أهلاً وسهلاً.. خدي بالك، الكرسى اللي حضرتك قادعة عليه له رجل

شفيقة:	مسورة.
المؤلف:	ماتخاوش على الكرسى .. أنا خبيرة [منافقا] أنا خايف عليك إنتي
شفيقة:	من إيه؟
المؤلف:	[مستظرنا] تعنى [بحزم] ياقولك إيه؟
شفيقة:	أفندم
شفيقة:	ما تسببك من الورق اللي قدامك ده وتسمعني شوية.
المؤلف:	[مستلما] حاضر [لم الأولاق] اتفضلى .. عايزه حضرتك تقوليل إيه؟
شفيقة:	هيا كلمتين إنتين ما فيش غيرهم.
المؤلف:	أنا تحت أمرك.
شفيقة:	[طاعنة] إنت مزيف وجاهل.
المؤلف:	[سأخرذ] أنتم؟
شفيقة:	[تهضم] طبعاً مزيف وجاهل. أنت ناوي على إيه بالضبط؟..
المؤلف:	تقدير تقوللى يا أستاذة إنت جايب معلوماتك دي عنى منين؟
شفيقة:	مين اللي قالك يا بيه إن مشين كان بطال ؟ مين؟
المؤلف:	[نفي بلاغة] كل الناس فى البلد [للصالحة] لأول مرة كل الناس فى البلد بتقول كده.
شفيقة:	[نفي سخرية] يا سلام.. كل الناس فى البلد [للصالحة] لأول مرة كل الناس فى البلد مجتمع على رأى واحد [بتهمكم] شفيقة كانت ما شبة على حل شعرها [له] مش كده؟
المؤلف:	وعشان كده متولى قطع رقبتك.
شفيقة:	فى الوال..
المؤلف:	فى الحقيقة.
شفيقة:	[إمبرارة] الحقيقة؟.. [لنفسها] أهه ليه بيتكلموا عن الحقيقة وكأنها ملكيتهم الخاصة؟
المؤلف:	[له] ليه الحقيقة دايمياً بيكون هيا وجهة نظركم انتم؟
شفيقة:	إحنا مين؟
المؤلف:	أتروا الرجالة
شفيقة:	[مرددا] الرجال قوامون على النساء.
المؤلف:	بالدراع يا بيه؟
شفيقة:	[مستمرة] إكسر للبنت ضلع يطلع لها أربعة وعشرين ضلع.
المؤلف:	لو صحت شورة المرأة يوم بخراب سنة..
شفيقة:	شارو المرأة وما تخدش بكلامها المرأة لو..
المؤلف:	[مقاطعاً] أيوه.. هنا بقى مربرط الفرس، مربرط متولى ومربرطك. [زاعمة] مربرطكم كلكم
شفيقة:	[متداركا] إعمل معروف يا ست شفيقة.. [نفي ضعف] إعمل معروف بلاش تعلى
المؤلف:	صوتوك عشان خاطري.
شفيقة:	[صارخة] في تحداً وبليه صوتى ما يدللاش يا بيه؟
المؤلف:	[نفي رعب] مراتي.. مراتي يا ست شفيقة.. مراتي جوه بتغسل لو سمعتكم ح تعمل فضيحة.

أنت بتخاف منها؟	شقيقة؛
ربنا يكفيك شرها.	المؤلف؛
زوجتك؟	شقيقة؛
إعمل معروف مش عايزها تعرف إنك هنا والباب مفتوح علينا.	المؤلف؛
بتشك فيك؟	شقيقة؛
[بمرارة] قوى.	المؤلف؛
بتخونها؟	شقيقة؛
[منكسرًا] أحيانا.	المؤلف؛
مع من؟	شقيقة؛
[مهومًا] معاهما	المؤلف؛
زوجتك؟	شقيقة؛
مراتي	المؤلف؛
إذاي يابيه؟	شقيقة؛
أحيانا بقول لها بحبك غصب عنى.	المؤلف؛
لية؟	شقيقة؛
عشان الأمور تتشى	المؤلف؛
وماشية؟	شقيقة؛
يتحبي	المؤلف؛
بالكذب؟	شقيقة؛
يعني..	المؤلف؛
ولسه ما قلتتشكش؟	شقيقة؛
[مصموقًا] ياخير إيا شيخة تفنى من بفك.	المؤلف؛
[في أنس] أمال أنا أخير يا متولى قتلنى ليه؟	شقيقة؛
[منقضا] لأنه ضبطك، ضبطك وانتي..	المؤلف؛
[مقاطعة] من اللي قال كده؟	شقيقة؛
الموال	المؤلف؛
ومن اللي قال الموال؟	شقيقة؛
الشاعر	المؤلف؛
يعنى راجل.. راجل زيك وزى متولى	شقيقة؛
يعنى إيه؟	المؤلف؛
يعنى منحاز.. منحاز للراجل اللي زيد.	شقيقة؛
وايه مصلحة الشاعر فى إنه ينحاز؟	المؤلف؛
إنت بتسألنى يا بيه؟ فيه ألف مصلحة ومصلحة فى إنه ينحاز للراجل اللي زيد؟	شقيقة؛
أرجوك تكوني موضوعية.	المؤلف؛
واللى حكم فى القضية كان راجل، واللى كتب الموال كان راجل، واللى بيقوله على الريابة	شقيقة؛
راجل، واللى عمل السكينة اللي اقتلت بيها كان راجل، والظباط اللي سمح لترالى بأجازة من	شقيقة؛



(VII)

الجيش كان راجل واللى سهل المهمة لأخربا متولى عشان يقتلنى كان راجل وأبى يا اللي
اتبرى منى كسان راجل، والصحنى اللي كتب المسادثة فى الجنان كان
راجل.. واللى.. واللى.. واللى.. [تهاجمه] وانت؟.. أنت ايه؟.. انت بتعطى يا بيه؟
[متراجعاً] أيدا واللى.

المؤلف:

شفقة:

صوت:

شفقة:

مراتي:

آمرة] شرف عايزه إيه؟

يا شقيق..

[مرتبكما] والبنى باست شفقة تدارى شوية وراستارة دي أحسن تشوفك.

يا راجل ماتخافش، لاح تسمعنى ولاح تشرفنى.

[مرعيباً] إزاي بقى؟

لأن أنا في دماغك أنت بس دلوقتى إنت اللي مستقصدى يا بيه.. إنت اللي قلت
راحلى وجمنتى على ملا وشى.. يادوب عنينا غفلت شوية، تقىتك بتعزف فبا وتحمزم فى
هدوى.. ونوارى على فضيحتى.

أنا يا ستنى زغدتك؟

أمال كنت بتزغنى يا بيه؟.. تقدر تقوللى حضرتك ناوى على إيه الليله؟

ما فيش... ناوى أكتب مسرحية.

المسرحية اللي قبضت عربونها وزوجتك صرفته؟

[مندهشاً] الله.. مين اللي قالك؟

ومالتقىش إلا أنا تكبينى؟ مالتقىش إلا شفقة؟

يا شقيق، شقيق..

الفضل رد علينا الأول، شرف عايزه إيه؟

[فتح الزوجة الباب وتدخل، مشمرة أكمامها حتى الرسغ، رأسها بدون باروكة، شعرها
منكروش، على صدرها مريلة مطوية.]

[هاجحة] أنا يا راجل عالة أنا دى عليك، ما بتردش ليه؟

الزوجة:

النَّوْلَفُ:	نَعَمْ
النَّوْلَجَةُ:	مَا تَعْرِفُ إِبْرَةَ الْوَابِرُونَ فِينَ؟ الْوَابِرُ وَالْعَجَنْبُ وَزَعْبُ الْحَتَّةِ خَالِصٌ، أَنَا كُنْتُ شَارِيَةً مِنْ شَهْرٍ
النَّوْلَفُ:	خَسْ إِبْرَ بِصَاغِ اِنْقَطَسْرَا كُلُّهُمْ اسْتَلْفَتْ وَاحِدَةً مِنْ عَنْدِ الْجَيْرَانِ إِمْبَارِجَ رَشْبَكَتْهَا فِي رَجْلِ الْوَابِرِ، دَلْوَقْتِي مِنْ لَا قِيَاهَا.. دُورَتْ مَالْقِيَتِهَاشِ.. تَكُونَتْ خَدْتَهَا تَقْنَعُ بِهَا مَجْلَةً وَالْأَكْتَابُ؛
النَّوْلَفُ:	لَا
النَّوْلَجَةُ:	إِبْقَى اِنْتَكَرْ تَشْتَرِي بَكْرَهُ، بِصَاغِ إِبْرَ وَبِصَاغِينَ جَلْدَ الْحَنْفِيَاتِ.
النَّوْلَفُ:	حَاضِرٌ
النَّوْلَجَةُ:	وَافْتَكَرْ كَمَانْ مَا عَنْتَشْ تَسْبِبْ صَابُونَةَ الرُّوشِ عَلَى الْمَوْضِ أَحْسَنِ الْمِيَةِ بِتَبَرِشَهَا.
النَّوْلَفُ:	حَاضِرٌ
النَّوْلَجَةُ:	الْفَيَارُ الَّلِي عَلَيْكَ لَهُ نَضِيفٌ وَالْأَعْيَزُ غَسِيلٌ؟
النَّوْلَفُ:	لَهُ
النَّوْلَجَةُ:	إِنْ كَانَ وَسْخَ إِنْلَعَمَ، مَابِهِدَنِيشْ فِي الْفَسِيلِ إِلَّا غَيَارِكَ وَمَلَابِهِ السَّرِيرِ [لَحْظَةِ صَمْتِ] لَكَنْ تَكُونَتْ إِلَبْرَةُ فِي النَّمْلَيْةِ بَا شَفِيقَ؟
النَّوْلَفُ:	[يَانِدَ الصَّبِرْ] جَاهِيزْ
شَفِيقَهُ:	[تَقْرَبُ مِنْهُ] أَنْتَ بَتَرَدُ عَلَيْهَا مِنْ غَيْرِ نَفْسِ لِيَهُ كَدَهُ؟
النَّوْلَفُ:	يَا سَتِيْ مَا عَنْتَشْ تَفْتَحِي بَقْلَهُ بَقْلَهُ اَعْمَلِيْ مَعْرُوفْ، مَاتَكْلِمِيشْ دَلْوَقْتِيْ.
النَّوْلَجَةُ:	لِيَهُ أَكْلَامِ حَبْطِيرُ الْأَفْكَارِ الَّلِي فِي دَمَاغِكَ؟
النَّوْلَفُ:	[مَهَدَادَا] وَحْ يَطِيرُ الْقَرْشِينَ الَّلِي أَنْتَ عَيَّاهِمْ.
النَّوْلَجَةُ:	خَالِصٌ، أَرْوَحُ أَدُورُ عَلَيْهَا [وَهِيَ تَنْصَرُفْ] هَيَا يَعْنِي حَتْرُوحُ فِينَ؟ هَيَا إِبْرَةُ خَيَاطَةِ؟.. دَا
إِبْرَةُ وَابِرُ جَازْ [تَخْرُجْ]:	شَفِيقَةُ
شَفِيقَةُ:	مَالِكُشْ حَتْ تَكْسِرُ بِخَاطِرِهَا يَا بَيْدِ.
النَّوْلَفُ:	كَانَتْ حَطِطِيرِكَ مِنْ دَمَاغِيْ.
شَفِيقَةُ:	يَسْ كَانَ لَازِمَ تَعْطِيَهَا وَشَكْ بِرَضِهِ وَتَرِحِيَهَا [لَحْظَةِ صَمْتِ] إِنْزَى لِغَایَةِ دَلْوَقْتِيْ ما جِبْلَهَاشِ الْفَسَالَةِ وَالْوَبِوتَاجَازِ؟
النَّوْلَفُ:	[شَاحِطاً] يَا سَتِيْ اِسْكَنِيْ مَا لَكِبِشْ دَعْرَةِ.
شَفِيقَةُ:	طَبْ وَانْتَ حَتْ تَرْعَقُ لِيَا أَنَا لِيَهُ؟!
النَّوْلَفُ:	إِلَنْكَ بِتَحْشِرِي نَنْسَكَ فِي حَاجَاتِ كَبِيرِ مَالِكِبِشِ فِيهَا.
شَفِيقَةُ:	هُوَهُ أَنَا مَالِبِشْ فِي حَاجَةِ أَهْدَا، تَحْبُّ أَرْوَحُ أَدُورُ مَعْ زَوْجَتِكَ عَلَى إِبْرَةِ الْوَابِرِ؟
النَّوْلَفُ:	يَا سَتِيْ مَالِكِبِشْ دَعْوَةِ بَهَارَاتِيِّ.
شَفِيقَةُ:	مَرَاتِيِّ، مَرَاتِيِّ، أَنَا مَلَاهِظَةِ إِلَنْكَ عَمَالِ مِنْ سَاعَتِهَا تَقْرُولُ مَرَاتِيِّ، مَرَاتِيِّ، لِيَهُ مَا تَكُونَتْ زَوْجَتِيِّ يَا أَخْنَ؟
النَّوْلَفُ:	وَدِيْ فِيهَا إِيَهُ؟ زَوْجَتِيِّ أَوْ مَرَاتِيِّ فِيهَا إِيَهُ دِيْ كَانَ؟
شَفِيقَةُ:	فِيهَا يَاماً.. مَرَاتِيِّ يَا بَيْدِ يَعْنِي بَنَاعِتِيِّ، وَزَوْجَتِيِّ يَعْنِي زَمِيلِيِّ.
النَّوْلَفُ:	فَلْسَفَةِ مِيتَةِ.
شَفِيقَةُ:	وَجْهَةِ نَظَرِ مَقْتُولَةِ.
النَّوْلَفُ:	مَا تَفَرَّقْشِ.

شقيقة:	تفرق كتير، فيه فرق كبير قوى يا بيه بين الموت والقتل.
المؤلف:	ما علينا.
شقيقة:	لأ عليك.. تقدر تقوللى يا بيه انت عمرك كام سنه؟
المؤلف:	[مستفز] ليه؟.. ح تجزويني؟
شقيقة:	ما كنتش أحب يكون لي ضره.
المؤلف:	أمال بتسألني ليه؟.. إيه دخل السؤال ده باللى إحنا نبه؟
شقيقة:	عايزه، أعرف بس
المؤلف:	٣٦ سنة
شقيقة:	بالغ يعني
المؤلف:	وزى ما نهى شايفه، متزوج وأعول ثلاثة.
شقيقة:	فهم بنات؟
المؤلف:	بنتين وولد
شقيقة:	ربنا يخليلهم
المؤلف:	الله يرحمك
شقيقة:	شرف يايه.
المؤلف:	نعمين ياروحى
شقيقة:	أنا حكاية موتى مقتولة دي، حصلت قبل سبادتك ما تولد بـ٦ سنة
المؤلف:	ياه
شقيقة:	يعنى أول مرة أقتل فيها كانت من ١٠٠ سنة.
المؤلف:	إنتي بتقولى ليه؟ أول مرة تقتلنى؟!.. ليه؟.. هو الواحد يلزمته ينقتل كام مره عشان
شقيقة:	يقتل؟!.. بيتهماً لى مرة واحدة كفاية قوى.
شقيقة:	انت شايف كده؟
المؤلف:	بدون شك.. انتي شايفه غير كده؟
شقيقة:	أنا شايفة إن من يومها واتوا بتقتلونى كل يوم عشرين مرة.
المؤلف:	إحنا؟.. إحنا مين؟
شقيقة:	اتروا الرجال.
المؤلف:	إزاى؟
شقيقة:	أنت نفسك ناوى دلوتنى تقتلنى.
المؤلف:	أنا؟!
شقيقة:	طبعاً.
المؤلف:	يا ستي انتي عايزه تهيليني؟
شقيقة:	بالعكس.. أنا عايزه أنورك يا ضلمه، عايزه أنصف العنکبوت اللي معشش في دماغك
المؤلف:	عايزه أنقضك قبل ما ترسخ الغيار اللي عليك وزوجتك بتهد حيلها في غسله.
المؤلف:	الله يسامحك.
شقيقة:	ربنا يستر ولايك.
المؤلف:	- [أنى انكسار] يارب..
شقيقة:	من قلبك؟

من قلبي.	المؤلف:
يعنى خايف.. مادام اتهزت كده تبقى خايف.	شقيقة:
[مكابرًاً] أيداً.. من إيه؟	المؤلف:
من الفضائح.	شقيقة:
ربنا يكفيك شرها.	المؤلف:
[صارحة] إزاى؟.. إزاى وانت ناري تفضحني آه؟	شقيقة:
أنا أفضحك؟ إيه؟ يا شيخة حرام عليك.	المؤلف:
حرام عليك أنت.. أنتى الله يا راجل.. بقى يعني مش كفاية؟ مش كفاية اللي	شقيقة:
انخدعوا قبلك وشربوا اللعيبة وصدقاوا الكذبة وعملوني قصة ورواية؟.. جاي انت كمان تزود	المؤلف:
الهرسون هم.. بقى يجيئك نفس إنت كمان تأكل لفستك معجونة بدم شقيقة؟ مش كفاية الشاعر	شقيقة:
أبو رياة اللي فاضحني عمال على بطاط فى الشوارع وعلى التهاروى؟.. مش كفاية تتنقطع	المؤلف:
رقبتى في عز الصهر والحكومة بزبها تزف القاتل بالمزيفة؟ مش كفاية متولى يوم فى بحر	شقيقة:
دمى وانتوا واقفين على الشط تستقروا له؟.. مش كفاية تعلموا القاتل بطل؟.. تعلموا المجرم	المؤلف:
بطل يا سفاحين ؟ [تعجب بالبكاء]	شقيقة:
[سأثأر] أنتي بتعطي؟	المؤلف:
[ناثرة] إمال عايزنى أعمل إيه؟.. أرتع لك زغرطة؟ أرقص لك؟ أرقص لك يا بيه زى ما	شقيقة:
بيقول الموال..؟ أرقص يا بيه؟	المؤلف:
يا ستي أنا لاعايزك تزغرط ولا ترقصى [نفسه] وده وقته؟	شقيقة:
ما عليهش.. أصلى أفتكرت ناعسة	المؤلف:
[يذكر] مين ناعسة؟	شقيقة:
[أني حزن] طبعاً مترنهاش، طبعاً.. لكن بالتأكيد تعرفه	المؤلف:
مين؟	شقيقة:
أيوب	شقيقة:
[يسمع موسيقى موال أيوب، خافتاً.. يستمر الموال مصاحباً الموار النالى]	المؤلف:
أيوره.. ايوب لما ابتعل واشكان بلا ايوب؟	شقيقة:
تمام.. أيوب اللي غلبوا الأطبة في دواه.. أيوب المبتلى.. أيوب اللي شالتة ناعسة على	المؤلف:
صدرها ومشت به بلاد وبلاد عشان تداويه أيوب اللي ناعسة مدت إيدها للناس وشحتت	شقيقة:
علبه.. ناعسة اللي طعموا فيها الرجال اللي زيكر وزى متولى وزى أيوب.. ناعسة اللي ما	المؤلف:
باعتشر جوزها العليل.. ناعسة اللي جرت شعرها عشان تقاديء.. ناعسة اللي عرت راسها	شقيقة:
وسترت راجلها المدود.. تعرف يعني إيه واحدة ست تغير شعرها بالموس؟.. تعرف؟	المؤلف:
[لا يرد]	شقيقة:
ما تعرفش.. صعبة عليك دي قوى، إنما لازم تعرف يا بيه إن الباروكه اللي على راس	المؤلف:
زوجتك من شعر ناعسة.	شقيقة:
[مهانا] يعني إيه؟	المؤلف:
يعنى زوجتك يا بيه قرعة، ربتعاهى بشعر ناعسة.. مين بقى يا أستاذ البطل؟ أيوب	شقيقة:
والا ناعسة؟ أيوب الصابر على بلورته ونابيم وناعسة اللي عافرت عشان تأكله	المؤلف:
وتطيبه؟.. قول، إنطق.	شقيقة:

[محاصرا] بس الصير جميل يا شفيقة، الصير منتاج الفرج، الصير يعني لو سمحتيلى... [مقاطعة] صير إيه يا مولف؟.. الصير يا بيه حرق الدكان.. داحتى الغراب يا راجل الغراب الأجرب اللي نزل البحر.. عارفة راخر والا مش عارفة.. الغراب اللي قلد أيوب.. الغراب ده كان يستاهل يتعمل له ثقال، الغراب يا بيه زحف، إنحرك، حاول، طار، نزل البحر، عمل حاجة، عشان كده طلع له ريش.. بقى اللي عافت واقرمطت تتنسى، اللي نام للدوه يعس في دمه تعاملوا له موال وحدوته.. بقى تعاملوا القتلة والمواطية أبطال يا راجل؟.. الله يخرب بيتك يا مولفين.	المؤلف: شفيقة:
[تشوقف موسيقى موال أيوب]. [مهزوما] ويدعين؟ ولا قبلين.. فوق يا بيها، ما فيش غير إنك تقول الحقيقة، أنا خلاص ماعنتش حاسمح لد يشوهني بعد كده «خلاص».	المؤلف: شفيقة:
[حاترا] والعمل؟.. إيه العمل دلوكتى؟.. داتا قبضت عربون المسرحية والمدام صرفته.. اتصرف العربون ولسه ما كتبتش ولا كلمة.. أعمل إيه يا ست شفيقة؟.. أعمل إيه والدام شرافق قلوس؟.	المؤلف: شفيقة:
يا أخي يعني لازم تقتل عشان تأكل كرامله؟.. لازم تشوه الناس عشان المدام تزوق نسمها وتخلو في عنبك؟.. يعني لازم المدام تدهن لك شنافيقها من دم شفيقة؟.. يا أخي دا حتى الضرب في الميت حرام، تقوم تصحيبه عشان تمرته؟.. ماتركيش الموجه الماشية يا بيها طاوعنى، ماستستهلاش، إنزل عن الحبيبة الواطية وحاول تهد طوة الجدار العالى.. إنزل عن كتاب شفيقة، إنزل لشفيقة، إنزل ودور عليها.. دور على الحقيقة، إنصف الحقيقة مرة.	المؤلف: شفيقة:
[تانها] هيئ فبن؟ دور عليها فبن؟ دور فبن؟ دور عليها وتولوها فبن؟ متخافش من الرجالة فبن؟ دور وانت تلاقيها فبن؟ دور وقرليها فبن؟ دور وقولنى فبن دور عليا وقولنى .. دور، دور، دور [تختفى .. يتلاشى صوتها ويفيب] انتي فبن؟.. ملين فبن؟، فبن؟	المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة: المؤلف: شفيقة:

[فتح الزوجة الباب فجأة .. وتدخل]	الزوجة:
ما لقيتهاش يا شفيق	المؤلف:
دورى عليها	الزوجة:
دخلت من التدوير.	الزوجة:
دورى كمان	المؤلف:
غلب غلبي	الزوجة:
دورى معايا	المؤلف:
فبن؟	الزوجة:
فنى النطبلة	المؤلف:
دورت	الزوجة:
على رجل الرايدر	المؤلف:
دورت	الزوجة:
تحت السرير	المؤلف:
دورت	الزوجة:
عالتسريحة	المؤلف:
دورت	الزوجة:
فوق الدوّلاب، تحت الهدوم، تحت الباروكة، فنى السوتوبان، فنى دوره المبة، فنى وسط الورق، فنى السلخانة، فنى السما، فنى الأرض .. دورى معايا أرجوك [ينهار.. إسلام]	المؤلف:

المشهد الثالث

[نفس المنظر فى المشهد السابق. المخرج ويمثل أول الفرقة فى زيارة خاطفة للمؤلف.]	المخرج:
يعنى نفهم من كده إن سعادتك لسه ما كبيتش الرواية	المؤلف:
كبيت الفصل الأول. بس مش عارف، حاتوقفوا على اللي كتبته والا لأ؟	الممثل:
إنت مش كبيت زى ماحنا متنقدين.. ياعزيزى؟	المؤلف:
مش عارف	المخرج:
إزاى مش عارف؟	المؤلف:
يا جماعة إنهمزنى بيقى .. ما فيش داعى اللي نقوله نعيم، باقول لكم أنا بقالى خستاشر	يعلم بلياليهم قائل على نفس الأداء، دى، ويحاول.. كل ما أمسك القلم واكتب ،الآتىينى
باكتب حاجة تانية خالص.. اتفضلاوا اذا ما كنتوش مصدقين [يرفع سلة المهملات من تحت	المكتب:
المكتب .. يفضل أن تكون صفيحة الزجاجة]	
انفضلاوا شوفوا [ير بها عليهما] كل ما اكتب حاجة آلاتيها مش مطلوبة ، أقطعها وأحطها	

هنا.. ده غير اللي مراتي بترفع به الوابور^[١] وهو يعود الى مكانه خلف المكتب] انتوا مش
صدقين ليه بس؟ يا جماعة اعذروني.. دا أنا
[يا ساتذة] شئ، طبيعي يا عزيزي.. طبعين جداً إن الواحد يكون في دماغه حاجة، ولما
بيجي يقعد مشان يكتبهها، تطلع حاجة تانية خالص.. بتحصل يا عزيزي.. كل المؤلفين الكبار
بيقولوا كده.

أنا شخصياً.. بييجي عندي تصور كامل لأى رواية حاخرجها لكن دايمًا وأبدًا في ليلة
الافتتاح أكتشف إنى أخرجت حاجة تانية خالص.. ودى مشكلتي مع نقاد المسرح.. دايمًا اللي
آخرجه، بيكون غير اللي كنت عايزه أخرجه.. وأعتقد إن ده شئ، طبعين جداً.
الله يجير بخاطرك يا أخي، طمنتنى.

وعشان كده يا عزيزي باقول، بلاش تشغل بالك باللى بيحصل.. الهم يا عزيزي إنك
تكتب والمخرج يخرج والممثل يقول.. والأهم من ده كله يا عزيزي إنك ما تخرجش عن الفكرة
الأساسية اللي اتفقنا عليها.

والفكرة الأساسية اللي الجميس متفق عليها، إن متولى هو «البطل» [مؤكداً] بطل الرواية
متولى يا استاذ شقيق.. والا إنت عملت إيه؟.. إلو عنى تكون عملته كومبارس؟
[ضاحكاً] مش للدرجة دي يا أخي.

دى إجابة مش مطمئنة أبداً يا سيدة المخرج [ينهض واقفًا] أنا ماشي
[للمؤلف] أرجعي تكون البطولة مش متولى يا استاذ شقيق متولى البطل يا أستاذ
شقيق، متولى اللي جيلعب دوره الأستاذ «فلان الفلاني» مثل أول الفرقه.. انت عارف يا أستاذ
شقيق إن فرق القطاع الخاص عايزه تخطفه متنا حفظ.

[بعضمة] أنا شخصياً لا يمكن ألب إلا دور البطولة.. طول عمرى كده.. والا بيقى من
حقى إنسحب وأروح أمضى العقد مع تعبه كاريوكا [مهداً] إنت عارف يا سيدة المخرج إنهم
عارضين عليا دور البطولة المطلقة في مسرحيتك الاست اللي أكلت دراع جوزها»

وحضرتك مقتنع بدورك في الرواية دي؟
كل الاقتراح يا عزيزي.

وسعادتك ح تلعب فيها دور إيه إن شاء الله؟
وده سؤال يا عزيزي؟.. طبعاً دور الراجل، الراجل اللي است كلت دراعه.

وسعادتك قررت النص كوسس؟
والدور شدنى من أول مرة أقرأه

ياتري الرواية بتقول إيه باختصار؟

شوف يا عزيزي.. في الفصل الأول [يشيل] باقف على المسرح كده،، وأزعق بعلو
صوتى.. وأقول: آه يادراعى [يفير من وقته] في الفصل الثاني باقول: الحنفى يا دكتور
عظيم.. وفي الفصل الثالث؟

[وهو يعود للجلوس] في الفصل الثالث.. الدكتور بيضرب الحنفة العشرين سنتى في
سلم بطني يا عزيزي

[وكانه يجهش بالبكاء] عظيم، هايل، مدحش.. للك حق يا عزيزي،، ودا معقول نسيبك
للسنت تاكل ذراعك في فرقه غير فرقتنا يا عزيزي الألا.. يمكن..
حاول يا استاذ شقيق، حاول

الممثل:

المخرج:

المؤلف:

الممثل:

المخرج:

المؤلف:

الممثل:

المخرج:

المؤلف:

الممثل:

المؤلف:

الممثل:

المؤلف:

الممثل:

المؤلف:

الممثل:

المؤلف:

الممثل:

المؤلف:

الممثل:

المؤلف:

المخرج:



(A1)

المؤلف:	طب وأنا حاصل إيه بس؟ اذا كانت الفكرة اتغيرت مني أثناء معالجتها يا هوه، مش بإيدي يا ناس.
الممثل:	إزاي يا عزيزي؟.. كل شئ في إيدك وأنت سيد المؤلفين.
المؤلف:	باريت.. باريت كان بإيدي [بعض رأسه بين يديه، متكناً بمرفقه على حافة المكتب]
المخرج:	مش معقول الكلام ده.. يعني حد ضربك على إيدك وانت بتكتب؟ والا حد ضربك على دماغك وانت بتفكّر؟
الممثل:	[ينهض غاضباً] ما فيش قايدة يا سيادة المخرج، أنا ماشي بعد أذنك يا عزيزي.
المخرج:	[يستوقفه] طول بالك يا أستاذ «فلان»
الممثل:	[هائجاً] أطول بالى إزاي يا أخني؟ دى حاجة تطلع الروح.. الاستاذ عايز يطلعنى شرابة خرج على آخر الزمن.. بعد كفاحى المشهود على خبطة المسرح عايز يطلعنى كومبارس.. عايز يرمعننى حضرته، فاكر إن ما فيش غيره فى السوق.. واحد تانى كان زمانه انتهى من كتابة الطلوب فى ليلة.. أنا مش فاهم إيه اللي زانقتنا على الممكتكة دى .. [للمؤلف] أنا لا أقبل يا أستاذ إنى العب دور ثانوى.. أنا لا أقبل إنى أشتغل سينيد.. أنا لا أقبل إلا البطولة المطلقة، أنا مش هنية يا أستاذ.. كان لازم تعرف يا أستاذ إن طاقة القدر افتحت لك يوم ما تقبلت العب دور البطولة فى رواية من تأليفك.. كان لازم تعرف إن مؤلفين البلد بيفصلوا رواياتهم على مقاس [للمسرح] كان لازم تعرفه الحقيقة يا سيادة المخرج.. واضح أن الاستاذ مش عارف حاجة خالص.
المخرج:	حقك عليا يا أستاذ «فلان» ما علهم [يتحمّل به جابنا] ماتنساش إن أنا المخرج.. [يممس]
المؤلف:	ما تنساش إنى أتمنى أشلقط لك شفليه كله ؟ أنا حاربتك.. هدى نفسك بس.. [يدلل] خذ المشط ده وسرح شعرك [يرى على كتفه] الازم تحافظ باستمرار على أعضاك ومنظورك.. عيب كده [للمؤلف] وانت يا سيادة المؤلف.. ماتنساش إنك قبضت العربون على هذا الأساس في شبه غبيوبه أساس إيه؟
المخرج:	على أساس إنك بتاخذ الموال الشعبي بتابع شفيفته ومتولى تعيد صياغته.. ب بحيث تخلق منه شخصيات حية من لحم ودم يعني.. شخصيات بتتحرك وتتكلّم على المسرح.
الممثل:	[ضاغطاً] على شرط.. إن متولى بظل البطل زي ما بيقول الموال.. متولى اللي أنا حالعب دوره.
المخرج:	يعنى اللي ح بتغير الشكل.. إنما مضمون الموال، روحه تفضل زي ما هيأها.
المؤلف:	[نائها] روحه؟ روحه والا روحها؟.. فهموني..
الممثل:	يا عزيزي سيبك من الشكليات دى .. روح الموال روح الحدوث.. مش المشكلة
المؤلف:	[صارخاً] لأمشكلة.. مشكلة ونص كمان
الممثل:	إزاي بقى يا عزيزي
المؤلف:	المشكلة أن روحها يا عزيزي طلعت فعلاً وأنا بكتب
المخرج:	طب يا أخني.. ما هو هو ده اللي إحنا عايزينه إمال إحنا كنا مختلفين في إيه من ساعتها.
المؤلف:	يعنى عايزين روحها تطلع.
المخرج:	ما فيش غير كده.
المؤلف:	ما هي طلعت خلاص

شفيقة

الممثل:

[متردداً .. بعد أن كان قد ابتعد عنهم قليلاً] لا مأخذة يا عزيزى . حد يبيجي معايا
جوه ندور على المتشة سوى .. أحسن باخاف من الضلعة . تعالى أنت معايا والنبي بأسادة
الخرج [يخرج معه المخرج في يده شنطة الملابس]

كوس النور على إيدكوا الشمال وانتوا داخلين .. أوعوا توقيعوا الفوالة اعملوا معروف.

المؤلف:

[أظلام]

المشهد الرابع

[المؤلف يجعلس خلف المكتب شارداً ، يبعث بالأذواق ، يحاول الكتابة ، يعجز ، ينحى القلم
جانباً ، يسرح . يأتي الموال متربداً ، يتأكد مع دخول شفيقة]

هيء، عملت ايه . لقبتها؟

شفيقة:

[ملهوفنا] شفيقة؟ انتي روحتي ذين وسبتينى ؟ شفختيني عليك.

المؤلف:

كنت ياتعارك مع واحدة سرت في الغوري

شفيقة:

[مارحا] انتي بتتعاركى كمان مع الستات اللي زيك.

المؤلف:

[جاده] لا مع الستات اللي زيك.

شفيقة:

[بالعا الإهانة] هوه فيه ستات زي الرجالية يا شفيقة

المؤلف:

ورجاله زي الستات يا بيه.

شفيقة:

[معاتبها] انتي ملاحظة إنك بتعبيني ؟ مش ملاحظة إنك جاية عليا جيتين ؟

قرفانه

شفيقة:

[في طيبة] ايه ؟ كفالله الشر . خبر ايه اللي حصل ؟

المؤلف:

[متللة] حصل اللي مكانش يخطر على بالي .

خبر إن شاء الله

شفيقة:

[حزينه] ماسكانش عشمني أبداً إن واحدة سرت ، تتنضم لمجيش الرجالية على آخر الزمن
وتعربني قدام اللي يسوى واللى ما يسواش [فترحة صمت] الأزبه ، دكتوره ، دكتورة ، ومخرجة

المؤلف:

مسرح [منتعلمة] أنا أعرف إن الدكتور بيداروى ، ما بيجربوش .. وحتى إن جرج بيجرح عشان

يداوى مش عشان يشت للناس إن الدم لونه أحمر .

يعنى ده اللي مزعلك ؟

شفيقة:

وهوه ده شريرة يا بيه ؟

المؤلف:

على أي حال حقلك عليا أنا ماتزعليش

شفيقة:

[تنفسها] قال على رأى المشل ، جات المؤينة تفرح .. مالقيتلهاش مطرح [له] اللي قاهرنى يا

بيه إن اللي قرته فى إعلانات المسرحية اللي استدى عيلها عنى وباسى غير اللي ..

- المؤلف:** أمتاطعا في دهشة وفرح [الله!] انتي بتعربني تقرى؟
شقيقة: اللي ماتعلوش أمه وأبهر، تعلمه الأيام والليالي يا بيه.
المؤلف: ما شاء الله، حاجة تفرج والملئى.
شقيقة: فحلا فرجت وقلت بعلو صوتي والله آن الأوان يا شقيقة والناس ح تسمع صوتك
المؤلف: صوتك اللي انجس في قسم ضلعة سين وستين.. والله وح تشمس الهاوا يا شقيقة وتطلبي
شقيقة: للنور.. لميت أصحاباتي ورحت الركالة أشوف [في أنس] لقيتها مطعناتي برضه زي ما طلعت
المؤلف: في الموال، ما فيش جديد كسفنتي قدام أصحاباتي، غرفتنى في بحر عرق من الكسوف، الله
شقيقة: يسامحك يا دكتوره ليلى أبو خنجر.
المؤلف: [مصححا] أبو سيف إسمها ليلى أبو سيف.
شقيقة: خنجر ولا سيف والا سكينة، مش مهم آهور كله محصل بعضه، كله قتل والسلام.
المؤلف: [مواسينا] ما الياش حق دكتوره ليلى، أنا واللهى زعلت منها خالص، ما الياش حق تكسر
شقيقة: بخاطرك، هوه انتي ناقصه ؟
المؤلف: صعب قوى يابيه إنك قمرت بخنجر.
شقيقة: والله انتي أعلم.
المؤلف: علي سهوه كده من غير إرحم ولا دستور، وعلى خوانة تلاتييه مغروز في ضهرك، من
شقيقة: ورا، غدر
المؤلف: أغزو بالله
شقيقة: ماتلحقش حتى تلتفت وتشرف وش عدوك.. السيف بيديلك فرصة، بيقى فيه عندك وقت
المؤلف: للمبارزة، والسكينة ممكن تعافر، إنما الخنجر لا .. صعب، صعب قوى يا بيه.
شقيقة: الله يفتح عليك.. انتي اتعلمني الكلام ده فين؟
المؤلف: أنتهر أنا بقى والا متقدره؟
شقيقة: تقدرهى
المؤلف: آخذ على خاطري منها ولا ما أخذش؟
شقيقة: تاخدى
المؤلف: لا وايه [في تهكم] عايزه الناس في اخر المسرحية تتعاطف معايا.. [للصالحة] الناس ح
شقيقة: تتعاطف مع واحدة فاجره بالشكل اللي قدمته ده يا ناس؟ .. ازاي؟!
المؤلف: يعني إنتي ما كنتيش فا...
شقيقة: [صارخة] إخross قطع لسانك..، آخرس يا جاهم يا متخلف
- المؤلف:** يابساع العربون.. أنا فاجرة ياسفاح؟ تقدر تقوللي انت قابض عربون إيه؟.. انت يابيه
شقيقة: قابض عربون عملية قتل، قتل مع سبق الإصرار والترصد، قاتل محترف بياجروك أسبادك
المؤلف: وهسه يقدروا بعيب.. تقدر تقوللي إيه الفرق بينك وبين متولى؟.. ما فيش.. هو قلتني
شقيقة: بالسكينة من ميت سنده، وانت جاى النهاردة تقتلنى بالقلم.. لكن دا بعدك، راحت عليك
المؤلف: ياخضر المؤلف.. خلاص، ماعادش فى جسم شقيقة دم، شفت، بقت جلد على عضنم.. اللي
شقيقة: ح يقرب منها بشوح تجلده وتكسر عضنه.. انت سامح يابيه؟
المؤلف: [في ضعف] أنا ماكاش قصدى أزعلك.. والله العظيم ما كان فى نبى أوجه لك أى
شقيقة: إهانة [في رجا]، ياشيخة أنهىمبين بقى، ارحمني أعمل معروف.. بزمتك أنا وش قتل

أو حتى اغتصاب؟ برمتك ياشيخة أناوش كده؟ (مسحوقا) دا أنا لو تعرفي.. (يسك عن الكلام) أنا عايز بس أعرف الحقيقة.. عشان كده سالت، بلاش أسأل؟
شفيقة: وهيا الحقيقة تتعرف ببساطة كده يابيه؟.. عايزني افتح لك بقك واسقلك الحقيقة
بالعلقة زي شرة الدود؟

مش انتي صاحبة القضية ياست شفيقة؟ يعني أسأل بس؟
إسأل نفسك.. صحي متولى اللي نايم جواك واسألة، بقى بعد العمر دا كله لسه جاي
تاخذ رأبي وتسمعني يابيه؟
ياست شفيقة، إنتي صاحبة القضية باقولك، إنتي اللي ممكن تتكلمي فيها أحسن
مني، إنتي اللي في الأول وفي الآخر-لامؤاخذة-المتهمة.

ومين اللي عملك قاضي
أنا.. أنا مش قاضي، أنا شاهد
ولا متي ح تفضل شاهدة؟ ومين اللي طلبك شاهد؟..
(يائسا) أنا عارف بقى؟.. وحياة النبي ياشيخة بلاش إخراج.. أنا في النهاية حنة
إنسان ضعيف وعمري تصير، أقصى من عمر شجرة الكافور اللي زارعها أبويا قنام النار في
الكفر قبل ما يموت، أضعف من عود البرسيم الأخضر.
وقد وضعت يدها على شئ ما) ياراجل!؟
ها دي الحقيقة.

(تقرب منه، تاغشة وتداعبه) يامكار، ياعفريت، ياساهي يامقطع السكة وديلهما
(تحس على رأسه) إطلع من دول يابناع التلات ورقات (تضم رأسه لصدرها في حنان) لما
انت عارف إن دى الحقيقة، يتلف وتدور ليه ياوحش؟

(غير مصدق) مش معقول.. داكتير قوى ياست شفيقة، إنتي بتهزري معايا؟
(حالة) أمال إيه.. مانت زي أخويها.. كان نفسى العب معاه زي الآخوات، أجري عليه
يبيسم فى رشى، أرفع عنبا للسماء لألاقى الشمس طالعه، انزل بعنه للأرض لأنّي بيعرف
قناية للدببة تجربى فيها، تستنى الزرع اللي تحت رجلها ورجله (تبعد عنه) كان نفسى يحفز
قناية يابيه.. لكنه حفر قبر، حفر قبرى وقبيره يابيه.. (تسمع صوت وقع أندام آتية من
الخارج) أنت عندك ضيوف؟ مش كنت تقوللى إن الوقت مش مناسب لوجودى؟.. أنا
متأسفة، كنت مضطراً آجي، أغذرنى.

(متيسطاً) لأأبداً، البيت بيتك.. مافيش حد غريب، دا المخرج والممثل الأول يباتع الفرقه،
جاين يستعملون فى كتابة النص.

(يفتح باب المخرجه، يدخل الممثل الأول والمخرج.. تهب شفيقة صارفة)
متولى؟!.. أنت إيه اللي جايبك هنا يا متولى أنت وسلامته (المؤلف) مش بأقولك انهم
وزينك علينا يامجرم؟ صدقتنك إنك مأجور يا سيادة المؤلف؟ جالك كلامي يا سفاح؟ أظهره ويان
يابناع الليمان، قول الصراحة، أنتوا متفقين على إيه الليلة؟
(دافعاً عنه الشهمة) ياستي احتاج تتفق على إيه بس؟ دا المشكلة إتنا مش عارفين
تفتف.. أنتي مش عايزه تصدقيني ليه ياشيخة؟ باقولك دا المخرج وده الممثل بس عايش
الدور، لابس الشخصية اللي ح يشخصها، تقومى أنتي تقوللى متولى وسلامته.
(المخرج والممثل الأول في دهشة لما يصدر عن المؤلف)

شقيقة:	عارف.. بسلامته اسمه عارف، ده متولى وده عارف
المؤلف:	ياستى عارف مين بس؟.. انتى ح تجيئنى ولا إيه؟
شقيقة:	هوه عارف وانا عارفة.. الا الآتنين دول، لو بعد
	لأيمكن.. (في غيط) يقى تعاملها باعتراف وقىشى طوبيل
	ياناري مثلك ومنه.

المؤلف: يقدم منها فى حذر هدى نفسك بس، أنا حاشر حلك الموقت بالضبط (تزداد دهشة)
المخرج والممثل: الخروج والممثل

شقيقة: (تبعد عنه في جفأة) موقف إيه بامرجم، الموقف يابين آنده زي عن الشخص مش محتاج لشرح أو تفسير (تهجم على المثل الذى لا يشعر بهـاـ بالطبعـ ولا يراها هو والمخرج .. وبينما المؤلف بتتابع حركتها باهتمامـ يكرونا هـاـ فى حالة انهداها وتعجب لما يصدر عن المؤلف من إيمـاـت قـلـقة ونظـرـات غـيـر مـفـهـومـةـ) إـنـتـ حـلـقـتـ شـبـكـ لـهـ يـاـ مـسـوـلـ ؟ـ مـنـ اللـىـ حـلـقـهـ لـكـ يـاـ مـسـوـلـ ؟ـ فـاـكـرـنـىـ مـشـ حـاعـرـقـكـ ؟ـ لـاـ..ـ اللـمـ بـيـحـنـ بـرـضـهـ،ـ دـالـلـ يـرـشـكـ بـالـلـيـ يـاـ مـسـوـلـ أـرـشـةـ بـالـلـدـ.ـ دـمـىـ يـاـ مـسـوـلـ،ـ دـمـىـ اللـىـ سـفـحـتـ عـالـرـابـ يـاخـرـيـاـ..ـ كـنـتـ سـبـبـ شـوـبةـ تـقـابـلـيـ بـهـمـ،ـ اللـىـ يـعـنـ شـنـ لـلـزـمـانـ يـاـ مـسـوـلـ يـقـولـ لـلـزـمـانـ هـاـتـهـ..ـ وـاـنـتـ مـاعـنـشـ حـاجـةـ،ـ يـاخـسـارـةـ..ـ (السفرجـ)ـ وـاـنـتـ يـاـتـابـعـ الـمـاوـيلـ الـحـمـرـاـ وـالـخـضـرـاـ وـالـصـفـرـاـ وـكـلـ لـوـنـ،ـ يـاـلـىـ سـمعـتـنـ كـلـامـ حـلـوـ وـأـغـانـيـ يـاـمـاـ..ـ يـاـلـىـ شـعـبـتـنـ كـلـامـ عـنـ الـفـرـحةـ وـالـطـرـحـ الـبـيـضـةـ،ـ فـاـكـرـ يـاعـارـفـ؟ـ فـاـكـرـ اللـىـ قـلـثـهـلـ وـعـلـيـتـ بـهـ دـمـاغـيـ؟ـ فـاـكـرـ الـحـلـقـ اللـىـ وـعـدـتـنـ بـهـ وـسـتـنـ اـتـقـبـ وـدـانـيـ؟ـ كـانـ ذـنـبـيـ أـنـىـ صـدـقـتـكـ؟..ـ صـدـقـتـ وـجـيـتـ عـلـيـكـ هـرـبـتـ مـنـىـ وـاـنـتـرـتـ لـبـاـ يـاـغـيـسـ (تـبـصـقـ فـيـ رـوجـهـ)ـ هـرـبـتـ وـسـتـنـ لـلـضـلـلـةـ وـمـتـرـلـ.

المؤلف: (سرع البها) عبيب كده ياست شفيفية (يتصبج بين المخرج والمدخل) مش في بيتي الله يسترك، عبيب (تنسحب شفيفية مرهقة لتجلس على الكتبة)

المخرج: (محضنا المؤلف فى إشتقاق) إيه يا أستاذ شقيق؟.. مالك..؟.. أعملك كيابة ليمون؟
المؤلف: (منفلتا من بين يديه) ياخن ليمون إيه وكمون إيه أنت راخ؟! الموقف اعتقد خالص.
الممثل: ياحول الله (يتضحي بالخروج جاباً) الرجال جات له لوته يا سادة المخرج.
المؤلف: نعم يا عزيزي؟ جات لى لوته؟ لوته إيه اللي جات لى يا أستاذ؟ اللي جات لى شفقة
يعزيزي (مشيرا حيث مجلس شفقة) آهه.

المخرج: (يجاريه) طيب ، طيب.. وصاله لاتيجي.. أهلا وسهلا، انت طول عمر بيستك مفتاح
لكل ياأستاذ شفقيت.

الممثل: احنا حتى لسه جاين من المطبخ حالا آمده.
الخرج: (محاولا إعادته الى الواقع) لكن قوللى ياأستاذ شفيق.. إنت ليه مايتشرقلكش طريقة
تخلص بيهما من الصراصير اللي مالية المطبخ جوه دي؟.
شفقة: ماشي أحسن من النهانة.

المؤلف: مصطفى عبد العال
المؤكداً صح.. مافيش غير الزنية، آمني قال لك آمده
هاد مني ما اللي قال لك؟

الملوك: شفيفة (المثل الأول تجتازه نوبة من الضحك) أنت بتضحك على إيه والثانية؟.. قوللي بتضحك على إيه عشان أضحك معاك، اللي يتضحك لوحده يزور ياعزيزي.. يا بختك يا أخي والله العظيم نفسى من عشر سنين أضحك زيك كده، ضحكة بالهارابين.

(مخرج) أبدا ياعزيزي أبدا.. أصل افتكرت موقف كوميدي.	الممثل:
(ساحرا) لازم في مسرحية است اللي كلت دراع جوزها؟	المؤلف:
(هاربا) بالضبط ياعزيزي بالضبط، عليك تور	الممثل:
بس، خلاص.. إننا عايزين نتكلم شوية بقى في الشغل (المؤلف) أنا عندي تصور	المخرج:
أحب انتلهولك ياأستاذ شقيق يمكن يساعدك شويه في الكتابة (يدور حول نفسه) لو تصورنا مثلا، إن الأوده دي هيا خشب السرح.. بيقى متولى ح يقف هنا، مثلا.. تعالى يامتلوا (يجدب المثل) أقف هنا لو سمعت.. مثلا يعني، مثلا.. دا تصور أولى لأهم موقف درامي في الرواية كلها.. شقيقة، شقيقة ح تبقى تحت رجلية كده (يرفع محضنا ساق المثل) خد بالك يا أستاذ.. وفي لحظة سامتولى يرفع السكينة لفوق عشان يطمنها تقول له جملتها المشهورة «سامعنى يامتلوا واتوب على إيدك».	
واللهن انت اللي بدى قطع رقبتك ياقلليل الأصل يادون.	شقيقة:
(وهو مازال على وضعه السابق) خدت بالك كوس ياأستاذ شقيق؟	المخرج:
(تنقض عليه) قوم ياخيس إرفع راسك وواجه غرميك بحقيقةتك ويطل قشيل.	شقيقة:
سيبيه ياستي يتصرر زي ما يتصرر	المؤلف:
تاني؟!	الممثل:
(شقيقة) إرجعني انتي لو سمعتي أتعدى زي ماكتنى.. أرجوك عشان خاطري (ينهض بها إلى الكتبة) أيدك، كده (تفقلت منه وتجلس على أقرب مقعد)	المؤلف:
ما هو معنى كده أن أنا فعلا عملت حاجة بطاله.. مادام أرجع كده تحت رجلية واقول له سامعنى يازفت واتوب على إيدك، بيقى معناها ان الغلط فرقى وتحتى يابس، دا بيقى اعتراض مني يابيه.	شقيقة:
ياستي باقولك طول بالك اما سعادة المخرج يكمل تصور.. انتي ح تصادرى حريةك في التصرر كمان؟	المؤلف:
(للخرج وهو يساعدك على الوقوف) باقول لك إيه ياعزيزي، بصراحة الرجل تعب وقليل إن قام منها.	الممثل:
طب والعمل؟	المخرج:
نشى	الممثل:
(مسحها) طيب ياأستاذ شقيق.. أعتقد إن أصبح فيه شبه تصور مشترك بالنسبة للعمل اللي بين إيدك، ونحب إننا نستاذن بقى ونسيبك مع شقيقة، آهي برضه فيها البركة (يحمل المثل الأول الشنطة ويتجدد إلى المرأة، يتأمل وجهه، يبدأ في خلع واستبدال ملابسه، يصرخ فيه المؤلف)	المخرج:
لأنستروا.. خليك زي سانت ياعزيزي (يوقف المثل الأول عن الحركة) انتوا مش مصدقين ان شقيقة معانا هنا والا إيه؟	المؤلف:
(مستجدة بالمثل الأول الذي يقف متصلبا أمام المرأة).. مصدقين، إننا نقدر ننكر؟، ماحدش مننا قال غير كده ياراجل.	المخرج:
(مؤكدا) ياصحاعة شقيقة آهد.. عليا الطلاق بالثلاثة قاعدة قدامكم آهد.	المؤلف:
(ومازال وجهه المرأة) أيدوه يااخى قدامك آهد، إيه ياسعادة المخرج، انت مابتشوفش (يلتف عامرا للخرج .. يترك مكانه أمام المرأة.. ويقدم اليه متخفشا) إنفضل أقدر جنب	الممثل:

منها وناقشتها في التصور للأخرج الرواية. اتفضل [يسحب للمخرج أحد المقاعد، يجلس المخرج مرغماً.. يبدأ في محادثة لاثئٍ على مقعد خالٍ بجانبه وسط دهشة المزلف الذي يقف بعيداً بجانب شفقة])

المخرج: أبويه ياست شفيقة.. مارأيكم دام فضلكم فى أمركم؛ اتنى طلعتى لنا منين الليلة؟..
مش عيب تسهرى لغاية دلو قتى بره؟

المخرج: يقول ان رنا يفتح علينا قوى وانتا نشرف السعد كل مدام عرفة واحد زى الأستاذ شقيق.. وبالنسبة لك يقول، انك تقدم عرض ماحصلش قبل كده.. ووعدتى إنها حتعاول- ان شاء الله- تحضر افتتاح الرواية مع النقاد.

المثل: دا المسرح ليتلها ح يكون منور.. أرجوك إنقل لها تخبياتي كمشيل أول الفرقة ، حول.

المؤلف: شفيفقة
العنوان: (يختبر المخرج في إدارة حوار غير مسموع مع الائتمان) وأمشغل الاول (باي بعده)
المحتوى: (مهزوزاً) شفيفقة.. دلوقتي همة متصورين ان أنا مجتن، لازم يشرفونك ياشفيفقة.. لازم
الرسالة: (في حسرة) ياريت.. للأسف مش ممكن يشرفونني.

لأنهم ما يفكرون إلا في أنفسهم، واللى بيفكر فى نفسه ما يبشر نفسه إلا نفسه ويس
يابه.

شقيقة: أن المؤلف يقدر يشوف اللّي مايقدرش يشوفه المثل والمخرج والماتج كان.
والنبي باست شقيقة خلبيهم يشوفوك.. عشان خاطري عنك والنبي.. إيسفيهم، عرفينهم

دَهُ الَّذِي يَهْمِكُ؟
شَفَيْةٌ: (فِي الْهَنْدَه) أَيُّوهُ، خَلِيهِمْ يَشْرُفُوكَ بَقِيَ وَالنَّبِيُّ
الْمُزَّلِفُ: (هَازِنَة) عَشَانْ يَصِدْقُوكُ؟.. عَشَانْ مَا يَقْتُلُوكُ عَلَيْكَ مَجْنُونٌ؛ عَايِزْ تَكْتَبُنِي شَهَادَة

المؤلف: برايمك من الجنون بابايدى وتقدمها انت لهم بابايدك؟ مش كده؟.. هو ده اللي يهمشك يا شفقة؛ إنهازى؟

هذه اللي مجاتين يابيه (تدور حولها) مجاتين تشيل وخداع، بس.. بس لهم كده وشوف، واحد بيكلم كرسى فاضى وهو عارف إنك فاضى.. والثانوى وافت يسمع له وهو عارف إن صاحبى بيتكلم على الفاضى، لا الأول قادر يواجهك بحقيقة اللي بعرفه ويقولك فى وشك انك مجتون.. ولا الثانى قادر يواجه صاحبى بيهما ويقول له الكرسى فاضى.. كل واحد فيهيم بيكتب على صاحبى والأثنين بيكتبوا عليك.. وانت مش مصدق نفسك، خرج مش قادر تنتام على الجنب اللي بيربعك.. مش قادر تخثار وتترتاح.. لسه محترار، حدد موقفك بقى، العربون والا أنا؟ الباروكه الصفراء والا الشعر اليانى؟ الكدب والا الحقيقة، أثرب والا ناسمة.. متولى والا شفيفية؟ مراتك والا زوجتك؟ بتعاتك والازيسليتك؟ القبر والا القنایة؟ الجنجر والا السيسيف؟ السكينة والا القلم؟ (تختفى).. يطل المخرج والممثل على وضعهما، بيطن يخظر المؤلف نحومها في غحظة.. (أفلام)

المشهد الخامس

(المخرج «عارف» والممثل الأول «متولى» في نفس الحالة التي تركناها عليها في المشهد السابق.. شفيقة - وقد تجسدت لهما - مجلس على المقعد الذي كان خاليا بينهما، ثمة حوار جاد بين الجميع .. المؤلف مشغول بالكتابة خلف المكتب.. موسيقى الموال غالباً جوانب المسرح).

شفيقة: (وهي تنظر نفسها من بينهما بعيداً) وبعد عن انت وهوه .. اللعنة اللي كنتوا بتلعيبرها انقلبت عليكوا بجدية مثلين، بص لي انت وهو هنا كويس ، سامعني يا عارف؟.. شايقني ياتولى؟

متولى: (يتكلم بلهجه أهل الصعيد) شفيقة ١٢

شفيقة: أيهه ياتولى

متولى: آنى مش جتنلك ياشفيقة؟

شفيقة: تعطمت الجنة من زورها يازينة الرجاله

متولى: صبح .. امال انتي هنا ليد دلوكت ياشفيقة؟

شفيقة: مش حاقولك.. واذا كنت تحب تقتلنى كمان مرة انفضل، أنا قدامك آهه، سن سكينتك

عارف: وتعالى إن كنت تقدر.

شفيقة: انتي ازاي بستكلمى مع أخوك الكبير بالشكل ده يابنت؟

متولى: بنت؟ .. ويقولها دلوقتني يا عارف؟؟

شفيقة: (متهجا على عارف اللي برأوغده) واه يا بوي.. انت لسه عايش لدلوكت يواكل ناسك؟

متولى: (تفاوا من خلف المكتب في فرح) انتوا شوفتوها؟ (يتقدم ليحول دون اشتباكهها) ههه

شفيقة: شافوك ياروح؟

أيهه شافونى، أطشنن (محاول انتزاعه من بينهما) إرجع انت إتعد مكانك واكتب اللي

تسمعه، ماتخافش ، مانيش حد فيهيم ح يعمل حاجة في الثاني (متولى مستمرا في مطاردة

عارف) ماح يهونوش على بعض، كل واحد فيهيم يحتاج لأنخوه.

متولى: (العارف) ياكلب

عارض: ياترتحش

المؤلف: طيب ننظم المناقشة، نظروا المناقشة يا جماعة أرجوكم.

شفيقة: باقولك اخرج انت من وسطهم.. اسمع الكلام وما تضيعش الفرصة. طارعنى قبل ما يتصوا

في المراية.

المؤلف:

شفيقة: (باستهانة) تراهنى؟

المؤلف: احناج نهزز بقى؟ مانيش داعي للكلام الصغير ده دلوقتني

شفيقة: (تجنبه بعنف من بينهما) تعالى انت هنا باقولك (يصبح متولى وعارف كلاهما في

المؤلف: مواجهة الآخر بلا حركة، رأسيهما الى الأرض) شوفت بقى؟ انت اللي كنت ح قوت فطبيس

شفيقة: وسطهم.

- (يتأملهما) ياسihan الله.. (الشقيقة بعد أن عاد إلى المكتب) دا انسخطوا.
 متولى: (المتولى) تعالا لي ياشهم، تعالالى (يتقدم نحوها مطاطنا رأسه) ماقولتليش
 شقيقة: يامتلولى.. تقتلنى ليه ياخريا؟ (يظل عارف على وتفته مطاطن الرأس.. المؤلف يعاود
 الكتابة).
 متولى: وعد ومكتوب ياشفيجة
 شقيقة: سببك بقى يامتلولى من كلام الماويل الصغرا.. إرفع راسك واتكلم .. ما فيش هنا حد
 غريب.
 متولى: (معاصرا) انتي عايزه إيه ياشفيجة؟
 أنا مش عايزه أقول، أنا عايزاك أنت اللي تقول يامتلولى.. عايزاك تقول في وش اللي
 قلتة من ورايا، واجهنى يامتلولى.
 شقيقة: آبائى.. يعني كنت أعمل إيه بابنت أبوى؟
 متولى: تهسل بيتك وقسى تصجمي دوا عشبيجك لفندى وما جتلىكش؟ أمشى بنات الناس
 مطاطن ياشفيقة؟
 ودى تيجى ياشهم؟
 كنت أودى وشى فىن من الفضيحة ياشفيجة؟ عيون الناس فى المجاورة كانت كيف الجمر
 بتكونين، كنت باحس بها بترush فى ظهرى وفى جانبي أين مامشى.. صدرى افلأ جمر
 ياشفيجة .. نفسى انكم من تراب الفرن اللي جايد فى حشايا، تخربجي عن طبع ناسك
 عارف كيف ياشفيجة؟ يعني مخبراش بابنت أبوى؟ البنية بتتلول فى بيت ابوها وقت فى بيت
 المؤلف: راجلها ياشفيجة.. كيف تهربى من الطاجة ياشفيجة؟ تهربى كيف مع غريب ماجدروش
 يدخلنك البوابة؟
 شقيقة: أنا ماغصبتهاش على حاجة، أنا ماقتلتهاش تهرب يامتلولى
 (رافعا يده خلف المكتب) نقطة نظام.. نقطة نظام ياجماعة، أرجوكو ما فيش حد يقاطع
 الثاني.. الكلمة لسه مع الآخر متولى
 شقيقة: متولى رأيه معروف يابيه، متولى طول عمره بيقول.. وللأسف لغاية دولتنى ماقالش
 جديد.. همه ، همه الشلال كلمات ما فيش غيرهم، الكراهة والشرف والرجلولة.
 شقيقة: الرجل ياشفيجة كلته ماننزلش الأرض واصل، الرجل بيترىط من لسانه ياشفيجة.
 بس اللي شایقه انك مربوط من رجليك يامتلولى
 متولى: كيف بابت الناس؟
 شقيقة: بقى الرجل يازجل يداوى الفلط بفلط؛ وحتى اذا كنت غلطت يامتلولى يكن العلاج
 قتلى.. تقتلنى عشان تربيني يامتلولى؟
 حمل الفضيحة تحيل ياشفيجة.. كنت عايز ارتاح.
 عارف: دلوقتى، إرتحت يامتلولى وخدت نفسك؟ ياريت ياخريا.. لكن أزاي، أزاي يامتلولى؟..
 شقيقة: ازاي والموال بيقول ان شقيقة اخت متولى، الشاعر ابو رياة بيقول انانا اختك وانت اخريا..
 راكبة جمل، ياخسارة.. ح تعيش يامتلولى منفوح ليوم القيامة.
 متولى: (منافقا) الموال بيقول ان متولى كان راجل ياشفيقة
 شقيقة: كان راجل.. أبوه ، مانت كنت كمان راجل ياعارف (متولى) او عى تفكير يامتلولى إنك

عازف:	شفيقة:	تلتني صبح
شفيقة:	انت يامتلولى تلت حاجة تانية خالص، حاجة تانية كانت جراك وخايف تقولها.. انت	عازف:
عازف:	قتلت اللي كنت خايف منه فيا.. انت قتل عازف يامتلولى	شفيقة:
شفيقة:	شتلة ياعازف واللى ساح دمى (المتلولى) كنت بتحس إنك أقصر منه لما كان بيعدى عليك كل يوم فى ايدى الجربان.. كنت بترعش منه جوه هدولك كل ما تشوفه رايح المدرسة يعلم العبال الكتابة والقراءة انت قتل عازف فى شفيقة يا أعمى.. استضفت وسنیت السكينة يا جزار، طفيف شمعته فيها ياسين البيل.	عازف:
شفيقة:	(يلتفت الى حيث يقف عازف الكلب).. آه لو كان وجع فى إيدى (ساخرة).. طب ماهو قدامك آله يا بوسكينه.	عازف:
المؤلف:	(مغموري) يعني إيه؟.. انتي مش عايزه تجيبيها البرليه يا شفيقة؟	شفيقة:
شفيقة:	واللهم يا أخي انت وهو اللي مش عايزين تجيبيها البر.. طول عمرك عمال تعكر له وهو يصطاد فى الميه العكر، عاملك طعم للسمك الصغير اللي على نياته.. طول عمرك عازف وساكت.. عازف ويعطش ياعازف.	عازف:
شفيقة:	(الشفيقة) تخبي أعطي الكلمة لعازف ياست الكل؟	عازف:
عازف:	أبوه يابيه.. بس باريت الكلمة تكون كلمته (مطعمونا) طول عمرها كانت كلمتى يا شفيقة	شفيقة:
شفيقة:	لأيشيغ؟.. عينك فى عيني ياعازف؟.. بزمتك تقدر تقول للعيال فى الفصل كلمة خارج المقرر؟ تقدر يا بور العريف؟	عازف:
شفيقة:	(يختلس نظره الى متولى) أقدر	شفيقة:
عازف:	وتقبض آخر الشهر؟	عازف:
شفيقة:	(يخفض رأسه الى الارض ولا يرد)	شفيقة:
متولى:	(بحنان) عازف..	عازف:
عازف:	نعم يا شفيقة	شفيقة:
عازف:	مش إنت ياعازف الى كلمنتى عن السنت اللي حكمت مصر ٨٠ يوم؟ مش أنت اللي كلمنتى عن شجرة الدر؟	عازف:
متولى:	آبای- دا كلام كبير جوى اللي بتجوليه يا شفيقة.. هو ده الكلام اللي كان بيجولهولك لفندى؟	المؤلف:
شفيقة:	دا تاريخ يامتلولى.. انت كنت عايزنى أزيف التاريخ كمان؟	شفيقة:
شفيقة:	دا تاريخ مكتوب من على الشحال يا بورى..	شفيقة:
على الأقل فى بيستي يا أخي.. وخصوصاً أنا اللي ماسك الجلسة.. دى ملحوظة مش عايز أكربها.. كفابة معجبة بقى، الكلمة دلوتنى لشفيقة	كل اللي قلتهولى ياعازف كان من داخل المقرر.. وما جيت أخرج دراك، سبتنى أتوه فى بلاد الناس.. كلمنتى عن التور، وسبتنى اتكلع فى ديل جلايبسى، ماحظيتش ايدى على الكرويس يا مفتح.. قعدت تقول ومحكمى، حبيبتك واقمشت بقولك.. خدت الأجازة وسافرت،	شفيقة:



انتظرتك تجبيني بالحكايات من البندر زي ما وعدتني مارجعتش.. غبت قلبي كلني، خرجت من المجايرة الضلعة ادور عليك في نور اسيوط ، مالقيتكش.. لقيت متولى زي العمل الردي في وشى، سادد طرقى فين مأرorio.. كنت عايزه أشوفك، شوفت النجوم في عز الضهر وماشوفتكش.. شوفت لييل المجايرة في عز ضهر اسيوط وماشوفتكش.. هربت وبستنى للديابلة ياتعلب.

(في صدق) كنت باحبك، بشرفى كنت باحبك ياشفية.. ماتعرفيش قد أيد كنت باتعدب وانتي بعيد عنى، كانت نار أخبارك بتشويني كل يوم ياشفية.. كل يوم، الصبح والضهر والنصر والمغرب وكل آذان.. كنت باسمع صوتك ببناديني.. ألف مرة ومرة حاولت فيها أجبلك كنت باحس ان قدمى تقبيلة وخطوتى قصيرة.. صدقينى، صدقينى العين بصبرة والايد قصيرة ياشفية.

كان لازم تجعل معها ياكلب.

كنت بتحب نفسك أكثر ياعارف، طول عمرك شايل مرأة في جيبك، كان حبك ليها من فوق.. كان جواك احساس انك ممكن تعيش مع غيري .. ماتنكرش، ألف بنت كانت تمنناك.. انا أنا، أنا اللي طالعة لك من تحت، اللي تحط دايما بتكون مشاكلة كبيرة، وانت مش فاضي لوعي الدماغ «عشان كده غلطت مني في بحر أسيوط ماقبتش.. فضلت تعيش تحت المية مكتوم النفس على انك تعموم وتعدينى.. فضلت انك تشتعل معكراتى على انك تشتعل مراكبى.. مشكلتك ياعارف إنك مابتقفل جنب كلملتك، دايما تقولها وتحبرى.

كان لازم تتجلى ياشفية، كان لازم تتجلى، كان لازم دمك ييجي مية، بجي كل ده بطلع منك ياشفية؟

ليه؟ كان لازم ليه يامتولى؟.. واحدة سمعت، وشاهدت ، وقررت، وسألت، وعرفت، وفهمت، واختارت، وحيت يامتولى (اللصالحة) عملت إيه يناس عشان تقتل (العارف) تقتل ليه ياعارف؟ (المؤلف) تقتل ليه يايه؟ (المتولى) ذنبها إيه يامتولى؟.. انت مشكلتك، يامتولى انك مابتعترف تحب.

انتي بتجول ايه بابت؟

(فرحة) وانت كمان قلتها؟ (المؤلف) خليك شاهد يايه.. إكتب الكلمة دي عندك وحط تحبها خطين.. (المتولى) الحمد لله انك قلتها يامتولى (المؤلف) اكتب يايه، اكتب.. انتي ناصبة لى محكمة ياشفية.. اللي حصل حصل واترمد عليه.. الحى ايجي من البت واللى فات مات ياشفية.

لا ساماش.. اللي ردمت عليه التراب نبت يامتولى، نبت وضرب جدره في الأرض وطالع، طالع يضل يامتولى مانقطعوش.. الفرع المايل ياشفية يلزم جطعمه.. اللي يخرج من داره ياشفية) يتجل مجدها.. الـ..

(صارخا) بس، استنى عندك.. المشل ده سمعته قبل كده كتير قوى ياجماعة، مش غريب عليا واللى (يتذكر) مراتي.. أبوه مراتي (تفع عينه على شفية) تصدى زوجتى، قام هيا زوجتى ما فيهش غيرها.. (يعدد) اللي يخرج من داره، يتنقل مقداره.. اللي تعرفه احسن من اللي مانترفوش.. الباب اللي يجعلك منه الريح، سده واستريح.. بعد عن الشر وغنى له.. اللي يوطى لها، تفوت.. الخ trous عند الحاجة رجولية.. أنا مالي.. ماليش دعوة صباح

عارف:

متولى:

شفية:

متولى:

شفية:

متولى:

شفية:

متولى:

شفية:

متولى:

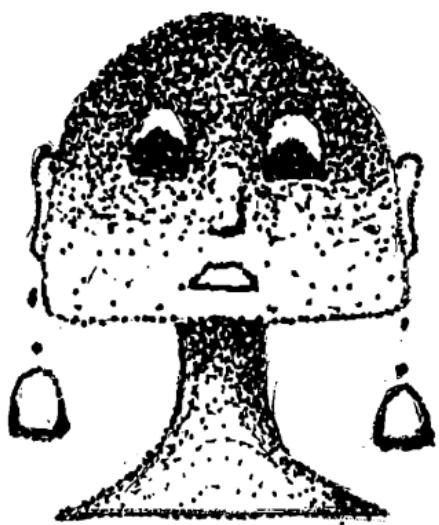
المؤلف:

متولى:

الخبير يا جاري، انت في دارك واتافقي داري.. اشكى لمين وكل الناس مجاريع؟ الكلمة دلوتنى مع شفقة، قولى ياكايدامه.	شفقة: المؤلف:
(توقف موسيقى الوالد)..اثناه كلام المؤلف يكون عارف المخرج قد وقف أمام المرأة يتأمل نفسه) (صاحبة) ماقلتليش يابيه..	الخرج: نفسه)
(وهو يخرج من خلف المكتب) نعinin يارووحى (من مكانهـ امام المرأةـ للممثل الأول) المشط ياعزىزي (في شبه غبوبةـ واثناه حوار شفقة مع المؤلفـ يتجه اليه متولى «الممثل الأول» وبعطيه المشط ثم يقف بجانبه يبحلى في المرأةـ	شفقة: المؤلف:
(المؤلف) هيا زوجتك فدين ياترى؟ ماسمعتش صوتها من مدةـ ح تكون فدين يعنيـ..ياخ تكون عند التزرى بتفضل نستانها الدبولين ياعند الترزى بتفضل فستانها الأسموركن.. ليه خير؟	شفقة: المؤلف:
كنت عايزه اشوفها قبل ما المشـ ماتشوفيش وحش ياروح قلبى (يمسك بيديها ويضمها الى صدره) أنا سعيد، سعيد قوى (تسمع موسيقى شفقة دافئة) ماتفكرينيش أرجوك.. ماتفكرينيش بالزوجةـ ماتفكرةيش بالاولاد اللي ببناما مقرفصين.. انتي ح توحشبني قوى.. (يحاول الرقص) تسعيلى بالرقصة دي؟	شفقة: المؤلف:
ما باعترفـ.. ما المقتش اتعلم (يبدأ المؤلف منفردا في الرقص)ـ الرقص هنا ليس بالتأكيد كما تعودنا مشاهدته في المسرح والسينما الكباريةـ	
(وهو يرقص بعنف)ـ من هنا ورابع مشـ اخلى أى لحظة سعادة تفوتهـ.. حامسـك فيهاـ حاكلبسـ فيهاـ بستانـ.. حاضرهاـ واشرـهاـ.. ساميـنـ ياـشـفـقـةـ؟ـ مشـ حاسـمـ لـحدـ بـعدـ كـدهـ بـختـصـبـهاـ مـنـ..ـ آـنـ غـابـتـ عـلـىـ حـارـوـجـ أـجـبـهاـ..ـ وـانـ مـاجـاتـشـ حـاعـشـهاـ بـأـبـدـ..ـ (تجـمـدـ يـدـ المـخـرـجـ بـالـمـشـطـ فـيـ شـعـرـهـ..ـ تـجـمـدـ نـظـرـاتـ الـمـثـلـ عـلـىـ صـفـحةـ الـرـأـةـ يـظـلـ عـلـىـ هـنـاـ الـوـضـعـ حـتـىـ نـهاـيـةـ الـشـدـ..ـ تـصـدـ الـزـوـجـةـ مـنـ الـصـالـةـ..ـ تـفـتحـ الـبـابـ الـوـهـىـ وـتـدـخـلـ..ـ توـمـىـ بـاـ محـلهـ عـلـىـ الـمـكـتبـ)	شفقة: الزوجة:
حاسـىـ ياـجـاهـلـةـ (تسـعـ إـلـىـ الـمـكـتبـ)ـ كـسـفـتـيـ اللـهـ يـكـسـفـكــ	
(وقد لاحظت زوجها الراقص وصاحبيه المترzinين امام المرأةـ هوـ ايـهـ اللـيـ حـصـلـ فـيـ الـبـيـتـ دـهـ؟ـ (للـصالـةـ)ـ مـينـ يـرـضـنـ بـالـلـيـشـةـ دـىـ يـانـاسـ؟ـ..ـ يـقـىـ أـغـيـبـ شـوـبـ بـهـ،ـ اـرـجـعـ الـاقـيـ واحدـ رـاكـبـ عـفـرـيـتـ وـاتـئـنـ مـساـخـيـطـ؟ـ	شفقة: المؤلف:
(بعد أن أعادت شفقة ماتناير من أشياء المؤلف الى المكتب، تذبذبـ بـأشـيـاءـ الـزـوـجـةـ إـلـىـ الـأـرـضـ)ـ بـيـسـ اللـهـ الرـحـمـنـ الرـحـيمـ،ـ أـعـوذـ بـالـلـهـ مـنـ الشـيـطـانـ الرـجـيمـ..ـ هـوـ الـبـيـتـ اـتـسـكـنـ وـالـأـ	شفقة: المؤلف:
ـيـهـ يـانـاسـ؟ـ (تنـحـنـ لـالتـقـاطـ أـشـيـاءـهاـ الـمـبـعـثـرـةـ..ـ وـعـنـدـماـ تـصـبـعـ أـشـيـاءـ فـيـ مـسـتـأـولـ يـدهـ،ـ تـجـمـدـ عـلـىـ هـنـاـ الـوـضـعـ حـتـىـ نـهاـيـةـ الـشـهـدـ)	شفقة: المؤلف:
(المؤلف الذي ما زال يرقص)ـ عـلـىـ (قـدـ لـهـ يـدهـ)ـ عـلـىـ يـابـيهـ	شفقة: المؤلف:
(يمـسـكـ بـيـدـيـهـاـ وـرـقـصـانـ)ـ كـلـ شـيـءـ اوـلـهـ صـعـبـ	شفقة: المؤلف:
أـولـ الـمـشـ خطـرةـ	شفقة: المؤلف:
إـيدـ عـلـىـ إـيدـ تـسـاعدـ	شفقة: المؤلف:

شفيقة:	الرواية تستند الزبر
المؤلف:	ماحدش احسن من حد
شفيقة:	الكل ولاد تسمه
المؤلف:	كنت فبن يالا، لما قلت أبوه
شفيقة:	مطروح ماتطلع الكلمة تطلع الروح
المؤلف:	الجيايات اكتر من الرايعبات
شفيقة:	عقلك نفي راسك، تعرف تعرف خلاصك
المؤلف:	الرفيق قبل الطريق
شفيقة:	خذلك من كل طريق رفيق (يتبعده عنده في رفق) اللي شنتني بيفتل لك.. فتح عينك
ناكل ملبن.. ماتسمعش الاذاعات المرجهة.. ماقتراش جرايد الأعداء (تنزل الى الصالة)	
حوش رجلك من قدام اختك ياخربا..	
المؤلف:	(من فوق خشبة المسرح) البقال راجل
شفيقة:	(من الصالة) حوش دراعك من طرقى يابا
المؤلف:	الجزار راجل
شفيقة:	سبنى اندى ياخال
المؤلف:	المقاول راجل
شفيقة:	عدين ياعم الحاج
المؤلف:	رئيس مجلس الادارة راجل
شفيقة:	ساعدنى ياسيدنا الشيخ (تحتفى خارج الصالة)
المؤلف:	المدبر راجل، المخرج راجل، المنتج راجل (تنزل الى الصالة) الممثل الأول راجل، المؤلف
رجل، المزبجي راجل، صراف الخزنة راجل، المحضر راجل، المخبر راجل، العسكري راجل	
صاحب البيت راجل (يختفى حيث اختفت شفيقة) (مع الأظلام، تنزل شريحة يرسلها	
الفنانس السحرى فوق ستارة الشباك مكتوب عليهما الشعار الكروى «تاعدين ليه؟..	
ماتنوروا ترورووا» مع اسدال ستارة، تضا، أنوار الصالة.. لاداعى لتعية الجمهور، على إيه	
يس؟	

الاثنين ٢٠/٩/١٩٧٦



الحياة
الثقافية

می التلمسانی
عاطف سليمان
وليد الخشاب
محمد موسى
محمود أمين العالم
أحمد أبو زيد
أحمد يمانی

أبناء لطيفة الزيات (١)

حملة تفتيش في أوراق شخصية

كل هذا الفعل. كل هذه الحياة. كل هذا الفوضى في العمق الدفين وكل هذه القدرة على المواجهة.

أوراق لطيفة المتفرقة المشتملة وصورها القديمة الحاضرة أبداً تلتقي. يجمع بينها زمن مأزوم تحفف الكتابة من حدة تأزمها. وفاة عبد الفتاح، الأخ/ الأب/ الرفيق، الطلاق الشانع والنكسة، نصر ٧٣ الذي لا يكتمل، اعتقال ١٩٨١ وحملة تفتيش زنزانة سجن القنطر، لمحات من أعمال لم تكتمل أو لم تنشر توردها وكأنها (ولأنها) جزء من السيرة. المبدعة.

حين اهضرت الأرض تحت قدمي بعض الشئ لا كله شعرت بالحاجة الماسة لأن أكتب. «كتابة الأزمة على المستويين الذاتي والعام. يجتمع الكل تحت عنوان واحد: «مارس ١٩٧٣» ليس فقط وفاة عبد الفتاح ولكن تداعيات البيت القديم، وتفتح العين على قهر السلطة. هو أيضاً بيت سيدي بشر وسجن الحضررة. «١٩٦٧» هو طلاق المدار الخطأ» سيرات تسلمني فيها إلى الشلل الهوة الرهيبة

«في الحجرة المجاورة يحتضر أخي عبد الفتاح، لا يعرف أنه يحتضر ولا أحد سوى في البيت يعرف (...). أجلس لأكتب، أدفع الموت عنى فيما يبدر أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال. يموت أخي في مايو ٧٣، وتتوقف مع موته سيرتي الذاتية». .. ولابيوف النبض، يتدفق مزلاً تارة، ناعماً شجياً تارة، ليصنع هذه السيرة المترفة على اختلاف أزمنة الكتابة وعلى تنوع أزمنة ومستويات المخكي.

تحكى لطيفة مثل جدتها. خيوط تتشابك في النهاية فيما يشبه حكايات ألف ليلة وليلة التي لافتني تصب في ذات النبع. تكاد تسمع هذا الجرس السنخي العنيد الدموي الساقط في بشر الموت المطلع إلى المطلق الصاخب وسط السكون النابض وسط الجموع وبهم. تكاد ترى لفتة الرأس، خفقة القلب، حركة اليد الصاعدة، الكرسي الذي يستدير قاتلاً لقد صنعتك، وهجمة العسكر على زنزانة ١٩٨١، كورى عباس وحشود ١٩٦٧ ترفض استقالة ناصر..



بين ما أعتقد وما أعيش» ثم لاتثبت النكسة أن تعيد بعث العقيدة وهكذا «معاناتي الفردية في الماضي تتحول إلى خجلًا في ظل المعاناة الجماعية» لتجد لطيفة نفسها من جديد بعد غيبة طويلة، في الشارع بين الناس». وهكذا يتم التوحد بالموضع / الجماعة عند الهزيمة لتصبح الأنماط نحن من جديد ولتصبح النماط عاما حين يصير زواجهما الثاني (١٩٥٢-١٩٦٥) عمرا انقضى ولتفصل هزيمة «ما بين مرحلتين» هي نفسها كتابة الأزمة حين يتم اعتقاله ١٩٨١ ثم حملة التفتيش التي تتبعها لحظة التنویر: «مامن خلط. أعرف الآن أنني عرفت هذه الحقيقة منذ كنت صبية، وفي أغوار النساء غبيتها، وأستعيدها اليوم، ومامن خلط. قهر السلطة وقهر اللصوص القتل هو ذات القهر». دائر حكايات لا ينتهي تشابكها شامت لطيفة الزيات أن تجتمعها في دائرين لها تقل الزمن ولا محدودية مرجعه التاريخي: ١٩٧٣ و ١٩٨١. دائران لافتان لأنهما تسمى من خلالهما للتفيتش في أغوار وجودها لتكشف لنا في النهاية أسرار ارتباطها بالعنون. ولكن دائرة بداية ونهاية متشابهان: فنوت الآخ /

ونارة من خلال ضمير الغائب (أو الغائيات). وفي الفصلين الأول والأخير يشتند تكاثف هذه الانسلاخ من الأنماط إلى الهوى وبالعكس عبر الصفحات وتصبح الفرصة متاحة لاستعراض الموقف المأزوم من خلال رؤية شبه شاملة للماضي بمراره المختلفة : « خطوط خفية شدت إلى حافة الرحم الطفلة والصبية والفتاة والمرأة التي كتتها ». هكذا تبدأ . ثم تتوالى بعد ذلك بنفس ترتيبها المنطقى فقرات وجهة النظر عن بعد باستخدام ضمير الغائب « ولا بد أن خط ما جمع هذه الأوجه المتعددة للمرأة الواحدة التي هي أنا ، خطوا ضم هذا الشتات إلى لحظة دخلت سجن القناطر ١٩٨١ في سن الشامنة والخمسين . ويخيل إلى أن من الأهمية بمكان أن أجد هذا الخط الموحد الذى أستشعرت وجوده شعورا يفتقر إلى التحديد وأنا أدخل سجن القناطر ، كما لو كان النشاط السياسى الذى قادنى إلى السجن هو المحصلة الحقيقة والصحية لحياتى فى الواقع قاهر ومعاد ، يتأنى على الإنسان أن يسعى لنفيه ». وكما تفعل الجدة فى الأزماء القديمة ، فى حيدة الرواى العلیم بالظاهره : « لم تكن تمارس أى نوع من الانفعال . كانت تعاود التقطاط القميص الذى ترتقه ، قميص جدى أو أبي أو أخي ، بعد أن تحكى حكاية تبدو وكأنها لم تحدث لها هي بل لأمراة أخرى » تحكى لطيفة الزيات بضمير التكلم العلیم (وكيف لا يكون علیما فى هذه الحالة) قصتها هي بضمير الغائب . قيصبح الزمن جدارا يقيها مخاطر الإغراء فى الذاتية وتصبح المسافة بين الأنماط والهوى هي مسافة التشريع والتحليل بين الفاعل والموضع . مسافة الإنقاذ والهيمنة التي تولد لها تلك الجدلية الجميلة حتى يتحقق لها

صفحات طويلة تتعاقب هكذا . وكان شظايا المرأة حين تجتمع لاتعکس سوى وجوها كثيرة لامرأة واحدة . امرأة تحكى عن نفسها وعن الآخريات اللاتي كاتنهن قصة تعرضها عن ظهر قلب . ومامن خلط . الآن . هي تعرف .

أبناء لطيفة الزيارات (٢)

رسالة شبح طيب

المسئولية التي دفعتك للاتصال من ربها
وسكينة في سجن القنطر لأن هذا الالتزام
بالمسئولية، ببساطة، ليس تجاه أحد، وليس -
حتى - تجاه نفسك، ولكنه أمر شبيه بالغزارة،
ولأن صورة شارع العباس بالنصرة تاخت مع
صورة كوير عباس بالجيزة مع صورة نوبة
التفتيش والتذكرة بعنبر حريم سجن القنطر،
ولأن صورة الولد الذي تناول يدك وأدخلك
حلقة اللعب في روضة مدينة المنصورة حيث
المرح واللعب والألفة، تلك الصورة قد صارت
نهائية، وقد حملتكم بديون باهظة تقابلاً لها
راضية، بل وتلقفتها، مضيّت تسديّتها على
مدى العمر، عرفت وأدركت أن الوقوف على
الأبواب، بانعزال، لا يليق بالعائنة الإنسانية
وشرفها، فتسليمت عهدة كسر عزلة المنعزلين،
وأدخال الواقعين المترجدين على الأبواب، كنت
جميلة وشهية في سنوات صعود الجسد، وكنت
تعرفين ذلك، رغم إنكارك، ورغبت في أن
تحتملي مسؤولية ما تحملين من جمال وفتنة
بتلويه فيما هو أشمل وأعمق وأكثر دهوماً،
فندرته لأعلى قيمة أدركها وعيك وكانت هي

أعترف بأنني عزمت على الكتابة عنك،
قيلك غير أنى توجست من إفراحك، فانتظرت
أن تثار اللحظة حتى يحسن الإلاطف، تذكري
أنك شعرت بي وأنت تعبرين الردهة المعلقة بين
بناء اليمين وبناء الشمال في بيت دمياط الذى
وسعه جدك بأسلوبه الخاص معتبراً أن إيفاله
في السن ينتحه الحق في تجاوز أصول البناء،
وأنا ماعشت في تلك الردهة ولكنني عبرتها
معك مرتين أو ثلاث، وانتهيت إلى ملازمتك
بسبعين صعدين إلى السطح ونزلتين إلى قرار
البشر، كنت مشدوداً إلى حلاوتك وتساويعها في
الأصل الجنسي والأصل الروحي، ومشفونا
بصيرك ومشوارك وحملتك من الطيبة والروح
والتبليبة، ومتنهياً إليك وأنت مصفية إلى
حكايات جدتك عن أبيك وجدك وجدهم رجالات
البيت فترسخت في يقينك مسئوليتك تجاه
أولئك الرجال وقد طاروا مثل ذكور النحل إلى
أعلى بقعة وعادوا يزكائب الذهب وبالبهجة دون
أن يخسروا سعوق أوراحهم حتى تغيرت الدنيا
وصارت مراكب البحر تسير بقوة السخام لا
بعزم الرياح كما اعتادت أو كما اعتادوا، نفس



عنصراً، وتم التوجّه إليك من باب الجنس والذكورة والزنة، الباب الذي تجاهلته وتجاهلت حراسته، فاختارت حياتك بجريته.

أعجبتني كتابتك حتى نهاية الصفحة ٦٢ لأنها صفحات مملوءة بصدقك وعدالتك وخصوصيتك وحيميتك، أما ما بعد ذلك فقد اعتزرت الأستار والغموض والتعليلات قريبة الشبه بالأغذار وكانت تزيد في تضليل صورتك بنفسك، وأنت تعلمين أنك لا تملكين حق الإصلاح، ولا تملكتين أصلًا حق الحكم باحتياج هذه الصورة لإصلاح أو لإنصاف أو لتعديل.

إن كل ندا يُسمع، ولكل كلمة نظيرها، ولكل روح توأمها، ولكل حادثة جذوى، ولكل إفصاح حصاده، وقد أفصحت فأمنت.. وننتظر البقية والمزيد.

قيمة الوطن وتبعاده، وكنت في ذلك تكررين مشهدًا عائلياً صرفاً فطرت كملكة النحل؛ كنت قد تعودت على الصعود إلى سطح بيته دميساط والمنصورة، ولــ الآخر رغبت في الصعود إلى السطوح كلها، قاطبة، بأعلى ما فيها، حيث الشعبان يقطع الطريق ولكنه منفي من الأعلى، وربما شعرت بكونك معصومة من الغلط، أو يكون الآخرين معصومين إذا ماك من الخطأ وهكذا دخلت في زواجك الثاني، وانتهى الأمر بك مشلولة، وكأنك تنهين اللعبة بتعزيز نفسك ومعاقبة جسدك الذي هجره الطيران، ففقد رشدك على وسائل الجنس ودغدغاته، واقتات وجبات ليست وجباته، لأنها لا تليق ولكن لأنها لا تكفر، لقد كنت وأنت الذاهبة والداخلة في المجرى يتم عزلك، بل ويتم تقصيمك - برضاك ١٢ - والتعامل معك عنصراً

أبناء لطيفة الزيات (٣):

الخروج من المدار الخطأ

«قطبيوجرافيا البيت تتطبق مع التقسيم النفسي الذي أعطاها بشارل للبيت» حيث السطح هو الأنماط الوعية، المنفتحة على العالم والأدوار السفلية اللاوعي المظلم؟ فالبيت القديم يحوي بثراً مكان الخوف والرهبة بغير من الأستمت تششق بطن الأرض بعمق عشرة أمتار وقد عشرين متراً طولاً وعرضًا. إن البشر هو هذا العالم السفلي، المركز الذي يجذب إلى الهاوية، تلك الهاوية التي هي نهاية العودة إلى ذكرى الإحتواء الأول، العودة إلى الرحم أو العودة إلى اللاوعي حيث تسكن ذكري الرحم، فالبشر رحم مظلم، صورة متكررة لمكان بعيد هو المشاهدة الأولى التي عرفها الإنسان «الجنيني»، وليس هناك تعارض بين كون البشر صورة من صور اللاوعي وصورة من صور الرحم، فـأبعد الصور هي المكونة للإوعي الذي ما هو إلا المكان المحرم حيث تنسب الذكريات الأولى. يقول جولييان بيجراف في كتابه «صور الأم»: هناك مكان يجب على الإنسان لأن يغامر بالإقتراب منه، مكان الخوف المجرد: رحم الأم» (٤).

«مازالت صورة بيتنا القديم محفورة في ذاكرتي، ورائحة قدمه المقطعة تملأ كياني رغم إنقضاء فترة طويلة على إزالته» لكل منا بيت قديم، يعن إليه، يرجع إليه يعود دون أن يعي أن هذه العودة رعا تعمل في ثناياها الموت والرغبة في النقاء.

تبدأ السيرة الذاتية لطيفة الزيات بالبيت القديم، وتبدو صورة ذلك البيت لا كمبني وإنما أنها كجزء من لا وعي الكاتبة، أنه المكان البعيد الذي تحتوي وأحتضن الطفلة في يوم من الأيام، وما اللاوعي إلا مجموعة من تلك الصور الأولية البدائية تسكن الظلام وتتلوك كالأشياء التي تهدد الروعي البيت القديم هو رحم مكان أول يجذب إليه المرأة الناضجة على أمل استعادة جنة ما، مفقودة تكتشف من خلال التجربة على أنها الجحيم، جحيم السقوط في اللاوعي الجنيني، جحيم العودة إلى النقاء، وفقدان الكيتنونة في الإرتداد إلى ظلمة اللاوعي.

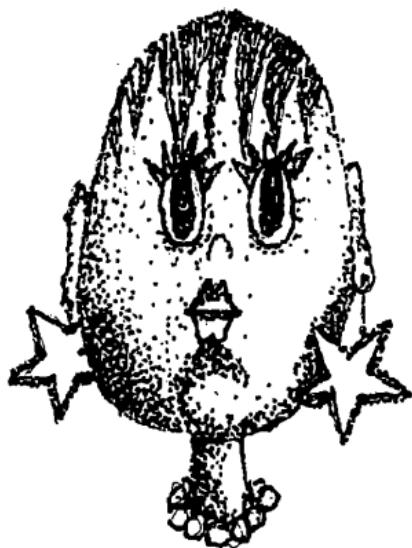
ويبدو البيت القديم منذ الوهلة الأولى حاملًا بذرة الصراع الأساس في السيرة الذاتية

«ونزلت انبعاث مرات في صحبة أبي وأنا صفيرة، ودونه وأنا كبيرة، ولم أجده فيه شيئاً على الإطلاق، أو بالأحرى وجدت فيه كمال اللاشيء» (٥). الينـر مكان الفنا، والعودة المطلقة والسقوط اللاتهائي في ظلمة اللاوعي والتوحد معد: «توصلت للتوحد مع المطلق في مرحلتين مختلفتين من عمرى وفي مكانين يختلفان اختلاف النهار والليل أما التوحد الثاني فكان» في ظلمة بشر بيتنا القديم وأنا أتوحد مع الموت (٦) إنه التوحد مع الموت. أليس اللاوعي مسوتاً للثأر وأداً للكينونة؟ أليست العودة والسقوط في هذا المكان المظلم هي عودة للموت الأول قبل الميلاد الآنا والوعي؟ وأليس ذلك هو الفنا الذي نحمله في زعاقنا السحيقة؟

وإذا كان البشر هو هذه المساحة المظلمة، المغلقة، العائدة دوماً إلى الفنا، الراغبة فيه، فإن السطح هو مكان التفتح على العالم، مكان الوعي وتجاوز حدود الأنماط والتواصل مع الآخر، مكان الحياة. في السطح «تعرف على دمياط، ومن خلال دمياط على مصر، أراها وأمسها وأسمع نبضاتها، وأشدها وأذواقها وهي تتجسد لي في كل ما أحببت وكل من أحبتت، وكل ما أخترق شوقاً وأستعجل الزمن لأرى وأحب» (٧) السطح مكان يتصل بالواقع، يمكنه التلامم معه مكان قادر على الحب والعطاء، ويقف حائلاً دون الوصول إلى هذا المكان «الوعي» خطر داهم: ثعبان يسكن السلم المؤدي إلى السطح وكان الصعود إلى الوعي يحتاج إلى تذليل عقبة ما: «كان الدرس الذي وعيته في طفولتي أن الخطير يمكن في السلم وفي السطح، وأنني في زمان طالما لم أحارُ صعود السلم واعتلاء

بالابتلاء في رحمه» (٨)

ولست أستطع على البيت القديم مرتاً جد على بحكم السن، فأنا أدرك الآن أن لوناً من الموت لا زمني من البداية: خطوط خفية شدت إلى حافة الرحم، الطفلة والصبية والفتاة والمرأة



أجد أبداً غرفتي وأستيقظ من النوم وأنا على حافة السطح على وشك السقوط في هاوية أو في بحر(٤) «العودة إلى الفرقة» (مكان حسيم ومفلق)- المفرات والمتاهة- الهاوية أو البحر، رمز وصور لرسامة للرغمة في العودة والخوف منها يقول بشلار في كتابه «الأرض وأحلام الراحة» : «إن المتاهة هيحقيقة نفسية (١٥) ويزكى جيلبيردرون في كتابه «البنائية الإثertonولوجية للخيال» (١٦) أن «هناك متاهة أولى ومرات ملتوية، مظلمة بدائية مر بها الإنسان أثناء الميلاد- من رحم بعيد: رحم الأم»: فالمتاهة والمرات هي صورة من صور دروب اللاوعي كما أنها صورة من صور الرحم، فنلادعني هو رحم الذات التي كنتها، بالرغم من كل شيء» (١٢) ويظل هذا الحبيل السرى الذى يجذب الكاتبة إلى العودة والمضطربة والى

وضع جنين، في إنتظار الميلاد الجديد من الأرض-الأم» (٢٠) أحيا أم أمور، أتقدم أم أعود، أصالح الزمن وأتحالف معه أم أخالفه وأعيش التكرار المفني، «مشببة أن الأرض كروية أو بالأحرى، أن مجري حياتها هي هو الكروي» (٢١) ذلك هو الصراع الأساسي في السيرة الذاتية للطيفة الزيات، يتحدث فرويد في كتابه «ما فوق مبدأ اللذة» (٢٢) عن غيرة هاوية اللاوعي.

ويظهر هاجس «أو وسوس» العودة أكثر ما يظهر وتتضح علاقته بالرغبة في الفتاة، أكثر ما تتضح حينما تقترب الكاتبة من تجربة الموت.. خبئني، يا أمي خبئني وأنا رهان، أنا لا شيء بالظلمة ذهبني بالغوفة في النسيان كفني، كففت عن السمع، لا فائدة، لا فائدة، في الظلمة سأرقد ولن أقول لا بالسوداء سأتدثر بالهمس سأغلق صوتي حتى لا يسمعني أحد.. بالقلين سأبطئ أحذاني وأمضى في مرات البيت القديم المترقبة وكان لم أمضى.. سيقولون ماتت ميستة حلوة وقصيرة.. ولن يعرفوا أبدا أنها ماتت في البيت القديم شبابها وكهولتها» (٢٣). ويؤكد تكرار مجموعة الصور المرتبطة بالعودة لأحضان الأم أو الظلمة التي يقول عنها بشلار: أن «بداخلنا ليل أول هو الليل الرحمي، تلك الظلمة التي يتجرعها الجنين» (٢٤) والمرات المترقبة أو النسيان والغوفة (اللاوعي) وأخيراً الموت، المعنى النهائي لتلك الرغبة الدفينة، الفتاة في الآخر، فالعودة هي عودة للفتاة في الآخر قبل الميلاد أليس الموت هو العودة المطلقة إلى اللاوعي-الرحم؟ أليس القبر هو الرحم النهائي؟ ويدرك ميرسيسا ألياد في كتابه «أسطورة العودة المترقبة» أن: «هناك قبائل بدائية تدفن موتها في باطن الأرض وفي

«السلطة سقطت في الأرض والسماء»، ومع سقوط السلطة تسقط الحاجة الملحة للفتاة، في أحضان الأب حباً وعوا، والخروف تبدل من المنع والمنع، من الأوامر والنواهي، من الملائكة والشياطين من العقاب والحساب، وبين وجيم الملkin ودقته رجال الشرطة في الفجر على الباب» (٢٥) هكذا سقطت في مرحلة الوعي والوعي، هو ماضي الوعي، أما البحر فهو من أقدم رموز الأم بأعمقه السحبية، كما تعدد ماري بونابرت في كتابها «حياتي»: «حملت أن البحر يضمni في أعماقه وأنا مدركة أنه العمق الذي يخفني هو رحم أمي» فالحلم بكل رموزه يشكل الرغبة الدفينة في العودة إلى البيت القديم، عودة تنتهي بالسفرط في هاوية اللاوعي.

والنضوج كل أشكال الاحتياط، الشخصية تتراجع، فالزوجة الثانية ما هي إلا عودة أخرى، محوممة إلى شكل من أشكال البيت القديم والاحتياط، ووأد الذات في الآخر، (حسبت أن آخر رباط إنفصال بينها وبين البيت القديم وسقطت في الطريق، ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زيجتها الثانية أنها عادت إلى أحشان الأب والبيت القديم) (٢٨) وفي موضع آخر كتبت غارقة في وهم التوحد مع الآخر، كانت صغيرة ولم تعرف أن هذه هي بداية الانحباس في بشر بلا قرار (٢٩) وبعودة الصور القديمة للبيت (البشر-اللاؤغى-الرحم) تتضاعف تلك العلاقة مع الزوج الآخر؛ إنها تكرار وإرتداد للعودة للفنان الأول في الآخر.

يقول فرويد في كتابه «مدخل إلى الترجيسية» أن الأنماط لا تكون إلا بالخروج من مجال الحضور الدائم للأخر الأول وهذا الخروج يخلق رغبة عارمة للعودة إلى هذا الآخر (٣٠)، وذلك ما يعرف بدراما مرحلة المرأة عند جاك لا كان، ويؤكد بيير كوفمان في كتابه «الت杰ارة الإنفعالية للمكان» على نفس المعنى قائلاً: «إما أن فقد الآخر وأولد أنا، إما أن فقد الأنماط وأفنى في الآخر» (٣١) فنحن منذ البداية نولد من الآخر، يزعزع وعيينا من لا وعي كان يسوده اللالتمام والفناء مع آخر، ذلك الفنان الذي يعني أن فقد الوعي بذاته لصالح الوعي بالأخر، ومن أجل ذلك الميلاد العسيرة للوعي والأنا، أختارت لطيفنة الزيات أن تتتجاوز العودة التي تملكتها الزوجة الثانية «عوده في صورة «التوحد-الفناء»، كان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات، كان يساوى

الأولى (الأم-الأب-الرب) وخبت الرغبة في العودة، وفتحت الشابة المقلبة على الحياة على معن «الكل» وأدركت «ألا ملأة في حضن الأم وأن النحن هي الملاة والمعنى» هذا «الكل» هو تجاوز للفنان، في غيبوبة اللاوعي.. «ما عرفت خلال العمل السياسي اليومي في الجامعة وما عرفني، وخطواتي أخف، وضحاكتي أصنف، ونباع القوة والإنتقام، والحب والعطا، التي أكتشفها ذات يوم بين جماهير الطلبة في نفسى» (٣٥) هكذا تصف لطيفنة الزيات تجربة تجاوز الإنفاق الدائري للعودة وتفتح للذات على الآخر، وفي موضع آخر: يعبر الشباب يتصاوخ على كورى عباس ١٩٤٦، والشابة التي وجئت الملاة في الكل قطرة من البحر، الفرج الشرس هي والقرة العارمة الفاعلة، والأنا من الأنماط والمعنى لأننا نحن» (٣٦) فالأنماط لا تفقد وعيها في العلاقة مع الكل، لا تزيد ولكن تزداد مأسكاً وتأكيداً.

وتتعرض تجربة النضوج في رحلة الصراع بين الموت والحياة للنكوص فيما تسميه لطيفنة الزيات «الزوجة الثانية» وتعود صورة البيت القديم وتبعث الرغبة في الفنان إلى الوجود: «لقد حسبت في الفترة من ٤٣ إلى ٤٩ إلى حسبت الصراع الدائري داخل لصالح واقع من صنعى داختسياري وكنت واهمة، وحسبت في فترة زيجتي الثانية من ٤٥ إلى ٤٦، أنى إنتهيت والصراع ينحسم رغماً عن لصالح البيت القديم وكانت أيضاً واهمة، فما زال بيته المطل على البحر في سيدى بشير حياف حمياتي» (٣٧) بين «البيت-القدر» و«البيت-الاختبار» تظل

الرغبة المحرقة في الضياع في الآخر، في التحرر من جسد الآنا والتوجّد مع الآخر، في السعي إن ما هو مطلق أبيدي .. أدرك الآن أنني سعيت العُمر لما هو مطلق، وأن المطلق قرين الموت، (٣٢) هكذا تتضاعف أن عبرية التوحّد تلك هي عبرية الفناء ذاتها، هي السعي إلى الموت، هي العودة إلى الموت الأول قبل ميلاد الآنا، هي وأد الآنا في الآخر الذي يتحول إلى قبر تذوب فيه الذات كثقل الرحم الذي يحمل جنيناً لم يولد بعد.

التجربتين وأن إنطوت الأثنتان على الرغبة الأولى الدفينة في العودة إلى الفنا، في رحم الأم.

وتنتهي السيرة الذاتية والكاتبة قد اختارت أن تسمى الصراع لصالح الحياة والوعي والخروج من «المدار المفطأ» لما أسمته وبرغم أن السيرة تنتهي في السجن، ذلك المكان المغلق أيضاً، مثله مثل البيت القديم، إلا أنه مكان الشلاقي مع «الكل» «والنون» مكان تستطيع فيه الآنا أن تصعد إلى أقصى درجات الوعي بالذات والآخر وأن تتفجر عطاها وحبها وقدرة على الندويان دون ثنا، «وما أن تبين أنى المطلوبة حتى تحول السجن إلى صرخة واحدة تقول «شدى حيلك» وخبل إلى أن الجدران ذاتها تهيب بي أن استقيم وأستقمت» (٣٥) أو في موضع آخر، حين إنقررت من السجن في زيارة: «تألق في نفسي حب عبقري بدد كل مسراة حب لفنى ولف البناء، الكريه ولف الكون، أجمعده من حولى، وسيرى تحدونى إلى السجن حين» (٣٦) لقد تحول المكان المقيت، المغلق المظلم إلى مكان للإنطلاق، للتجاوز، الموت إلى الحياة، والعودة إلى التقدم، والإنطلاق إلى الانفتاح واللاؤعي إلى الوعي.

ذلك هي تجربة ولادة عسيرة مرضية لذات تردد واما إلى الفنا، تجذبها الرغبة الخفية، الدفينية في العودة إنها محاولة مستمرة للخروج إلى الحياة، لتجاوز دائرة العودة المصطدرة، عاشتها طيفية الزيارات صراعاً ميريراً في مواجهة مع النفس، يعكسها القلق في بعض المواضع بين ضمير الأنما وأضمير الغائب (هي، الزوجة، الشابة، الخ) مواجهة بين القدر والإختيار في إزدواجية القتيل والجانبي: بيداي ملوثان بدمعي» (٣٧)

واختارت الكاتبة أن تفقد الآخر-المحتوى-الأب، وأن ترفض العودة إلى حالة «الضياع في الآخر»: هنا أنها أبراً، على وشك أن أبراً، وأنا أرجف خوفاً من أن تزتد كينونتي الوليدة إلى الرحم (٣٣)، إنها تكرار التجربة الميلادية، ميلاد من الآخر، ميلاد عسير عاشته الكاتبة حتى استطاعت في النهاية إسترداد كينونتها الضائعة، إنه يبعث جديد للأنبا

وذكرنا تجربة الزيجة الثانية والعودة إلى البيت القديم بعمل آخر من أعمال لطينة الزيارات «الشيخوخة» حيث تعش الشخصية الرئيسية للقصة هذا التوحد المضني مع إبنتهما في علاقة تطلق عليهما الكاتبة تعبير «الالتصاق البيني» حين يبني كل طرف في الآخر في علاقة ترجессية أولى narcissisme primaire يستحيل معها الفصل بين الأنماط والأخر الذي يصبح إنعكاساً لصورة الأنماط وحيث يستمد كل طرف من الآخر وجوده في علاقة المرأة تمل (٣٤) علاقة إنفلات وفناً - نفس طبيعة العلاقة مع الآخر في الزيجة الثانية بدرجة رها تتفاوت بين

الهوامش

- bachelard(g.)les reveries-١٩
du repos,ibid,p 104
eliade(mircea)le mythe-٢.
de leternel retour
.gallimard,1969,p47
. ٢٨-لطيفة الزيات,ص.
freued(s).au de la du pri-٢٢
ncipe de plaisir dans essais de
psy chanalyse,gallimard,p1974
. ٢٣-لطيفة الزيات,ص.
 ٢٤-...،ص.٣٣
 ٢٥-...،ص.٣٠
 ٢٦-...،ص.٦١
 ٢٧-...،ص.٢٩
 ٢٨-...،ص.٢٣
 ٢٩-...،ص.١٥
 freud (s)pour introduire-٣.
 le narcissisme - galli-
 mard,1971,p51
 kaufman(p.) lexperi--٣١
 ence,j,vrin,1984,p148
. ٣٢-لطيفة الزيات,ص.٥
 ٣٣-...،ص.٦٤
 lacan(y)le stade du mi-٣٤
 roir -in les
 ecris,gallimard,1974,p11des
. ٣٥-لطيفة الزيات,ص.٨٨
 لطيفة الزيات,ص.٨٧
 ٣٧-...،ص.٥٥
- ١-لطيفة الزيات،«حملة تفتيس أوراق
 شخصية»،ص.٧
 bachelard(g) la poetique -٢
 de lespace.
 p.u.f,1981,p67
. ٨-لطيفة الزيات,ص.
 bigras(julin)les images de
 la mere gallimard,1968,p93
. ٩-لطيفة الزيات,ص.٣٨
 ٦-لطيفة الزيت,ص.٥٥
 ٧-لطيفة الزيات,ص.٢٦
 ٨-...،ص.٢٤
 ٩-...،ص.٢٢
 ١-...،ص.٣١
 bigras(j.)ibid,p87-١١
 ١٢-لطيفة الزيات,ص.
 bachelard(g.)leau de
 pelreves,jose corri,1989 p67els
. ١٣-إنظر
 ١٤-لطيفة الزيات,ص.٣١
 BACHELARD(G.)LA-١٥
 TERRE DE les reveries du
 rhos jose corti,1948,p97
 durand (gilbert)les-١٦
 structures onthropologiques de
 l'imaginaire,bordas,1984,p293
 bonaparte(morie)ma -١٧
 vie,gallimard 1964,p96
. ١٨-لطيفة الزيات,ص.٩١

رسالة مهرجان القاهرة السينمائي:

ليه يابنفسم بتبعهم وانت زهو حزبين

المستودع» للمخرج الشاب كورينت تارانتينو، والثاني هو «معا» للمخرج أندروكيارامونتي. وعلى مدى ثلاثة ساعات أوزيد، كنت أبدل ساقاً فوق ساقٍ - ملا وندما على ضياع الوقت - شاهدت رجال العصابيات يقتلون بلا رحمة ويريقون دماء الشرطة ويستعنّبون تعذيب الآخرين (قطع الآذان أو الحرق إلخ) حتى بدت الشاشة في عيني بقعة حمراً كبيرة تتحرك في اركانها شخصيات هيستيرية. ثم أني شاهدت فناناً تشكيلياً يوحّس بمارس الجنس (الجيميل) مع فتاة تعرف بها وتزوجها ثم طلقها ثم مارس معها الجنس ثانية ثم تركها ثم عاد إليها وطلب منها الزواج وكانت ابنته قد بلغت من العمر نحو أربع سنوات.. وقد أخطأ عامل الماكينة فعرض ثلث الفيلم مرتين نظراً لخطأ في ترتيب البيانات¹¹

ولكن.. لا أنكر وجود ملامح جمال تفني في هذين الفيلمين. ومن لا يملك الآن أدواته السينمائية في بلد متقدم تقنياً مثل الولايات

في آخر أيام مهرجان القاهرة السينمائي السادس عشر، ذهبت لمشاهدة حفل التاسعة والنصف مساواه، في إحدى دور العرض الخاصة وسط المدينة. وبعد انتظار طويل للحصول على التذكرة (الغالية)، وجدت أحد رجال الأمن يعني من الدخول ويشير إلى لافتة يخط صغير، معلقة على حاطن جانبي، تقول: فلم أمريكي - الرجال المحترمون - يعرض لأول مرة - منع دخول الأحداث والسيدات والآنسات. ولم تكن المرأة الأولى التي لا أدخل فيها داراً للعرض بسبب تغيير مواعيد الأفلام أو أماكنها.. ولكنني دأبت على الظن أنه حال المهرجانات، أما مساواتي بالأحداث¹² فألف لعنة على العقول الضيقة

ولأننا في مجتمع ذي سبعة وجود، فقد سُمع «لى (رغم جنسه) بدخول فلين أمريكيين آخرين لا يقلان (على ما يبدو والله أعلم) عنفأ وجنساً عن هذا» الرجال المحترمون¹³ والذي لم يرد ذكره مطلقاً في كلatalog المهرجان الفيلم الأول هو «كلاب



المتحدة؟ وإن ظلت أزمة الأفلام المسائلة من الدرجة الثانية هي وهم التعبير عن واقع ما أو سطحيته. بالإضافة إلى الحضور الدائم للعنف والجنس المقدس تحت ستار الحب تارة وتحت ستار عنف الحياة اليومية تارة أخرى. ثم أننا نكتشف في النهاية أن أحد رجال العصابة التي تقتل عن آخرها ليس سوى رجل شرطة طيب، وأن فتاة الفنان التشكيلي تعانى من عقدة نفسية (متجمعة من أجل التفنن) وتعجز (في الواقع) عن الشعور بالنشوة رغم جاذبيتها الظاهرة.

ولاتغيب الشاعرة (المفعولة أحياناً) عن فيلم «معاً» الذي يلعب فيه المونتاج دوراً أساسياً من خلال التقاطع السريع في المشاهد الجنسية والاعتماد على المزج وعلى القوتو من منشاج بالأبيض والأسود، بصاحبة بعض أغنيات البوب التقليدية. هذه الشاعرة التي أريد منها أنتحقق لقصة لقاء جسدي بحث صبغة الحب الحقيقي.. فينتهي الحال بالرسام البرهومي إلى وضع النظارات المستديرة

والمكان هنا ليس فقط شاهدا على العصر ول肯ه محرك أساسى للفعل الحاضر والماضى (انتفاس الأم)

ومحور صراعات طبقة ونفسية (انتفاس الأم مع إبنتها على حب الفلاح) دفينه. ولذلك لا يخرج الفيلم فى تناوله المعاصر لمسرحية تشكوف عن إطار هذا المكان المتسع سينمائياً والذى يضيق بشخصياته رغم اتساعه والذى يشعرنا بأحادية الخشبة المسرحية من خلال أحاديث الشعور بالإحباط العام.

وبينما تجتر شخصيات بستان الكرز إحباطها واضطربتها وتعاروه دانما رحلة البحث عن الذات، يبحث الصبي الطائر لاكتى عن عالم مختلف تتنفس فيه مشكلات المراهقة والوحدة التي يشعر بها، بعد تفكك أسرته ومحاولات أمة العديدة للالتحصار. ينتهى مخرج الفيلم الترويجي سفند وام الى جيل السبعينيات في السينما الترويجية والذى حصل على دعم الدولة المادى فى محاولة البحث عن صيغ جديدة للتعبير الواقعى. تختلف عن تقاليد الحكى المتعارف عليها حتى ذلك حين فى الترويج. ومن هنا جاء،

فيلمه «لاكتى الصبي الطائر» فانتازيا واقعية (إذا جازت لي التعبير) حيث يحلم لاكتى بالتحول كلما واجه مشكلة ما وعجز عن حلها.. حتى أنه يتخيّل أن الأجنحة سوف تتبّت في ظهره ذات يوم حتى يهرب من واقعه الأليم هذا إلى واقع أقل سوءاً. وربما يقع العبرة الفنية الحقيقية في هذا الفيلم الرقيق (ذى الایقاع البطن: أحسيانا) على التصوير والإضاءة. فقد قدم المخرج خليطاً من لوحات تشكيلية تأثيرية (لاكتى يركض في المروج عاريا كلوحات فان جوخ) أو تعبيرية (لاكتى

(الفلسفية) وإلى طلب الزواج من زوجته السابقة.

تتجلى هذه الشاعرية بحق في فيلمين من أفلام المسابقة الرسمية هنا بستان الكرز الإيطالي ولاكتى الصبي الطائر الترويجي. والواقع أن المقارنة بين الفيلمين قد تكون مجحفة، نظراً لتاريخ السينما الإيطالية العريقة الذي لا يضاهيه في شيء تاريخ السينما الترويجية. بالإضافة إلى أن بستان الكرز هو الرؤية المعاصرة لمسرحية تشكوف الشهيرة والتي تتجلى سينمائياً وتظهر مكان خافياً في النص المسرحي. وأن السينما تعطي للنص أماكنات مكانية واسعة فأن حوارات الأبطالـ الأم ، شارلوت، الخـ. تنقسم إلى عدة أجزاء ويتم تصويرها في أماكن مختلفة مع الحفاظ على تتابعها المنطقى في النص المسرحي. كما يلجم المخرج للفلاش باك (مرة أخرى) ليعبر عن أحاسيس دفينه أو رغبات لم يكن من الممكن اظهارها على المسرح أو في النص المسرحي المقصود، نظراً لظروف العرض وظروف الطبع في زمن تشكوف.

وفي بستان الكرز، تربط الشخصيات بالمكان في علاقة عضوية هامة ودالة. فالأسرة الصغيرة المكونة من الأم والابن والمعبيتين بهما تضطر لبيع البيت العتيق والأراضي المحبيطة به لأن الفلاح الشري، الذي ينوى تقسيم الأرض وعدم البيت ليبني فرقهما ببوتا كبيرة للفقراء . هكذا لا يلتقي العمالانـ عالم الأم وعالم الفلاح الشوري رغم علاقة الحب التي تربط بينهما. فترحل الأم ومعها يرحل الجميع ولا يبقى في البيت سوى مالكه الجديد الذي يحرقه (علامة على آخر بقايا العهد البائد).

حزين.. وصاحب القاهرة.. والعربي (سيد عبد الكريم في دوره الجميل).. وكان هؤلاء جميعاً جزءاً لا ينفصل من المكان.. وكان أصواتهم وجلبتهم جزءاً من الأغنية الحزينة البهجة ببهجة شخصيات الفيلم.

وونغم ارتباط جميع الشخصيات من فيلم المطر الضرير وشخصية (أحمد) فاروق الفيشاوي بخطوت حريرية إلى مكانها المصيري، فإن المطر يعلم، كما يعلم أحمد بالخروج من الحرارة - والصعد الاجتماعي مثل صديقة الغائب (على). لكن المكان أثوى من الحلم، فعلى يعود إلى الحرارة في النهاية مشخناً بالجراح حيث يموت وهو يؤكد أن الحياة ما هي إلا لعبة كبيرة كما يعود (أحمد) بعد أن ترك الحرارة، ليعاد القناة مع أصدقائه في الأفراح، وكأن لا مخرج لهؤلاء سوى الحلم الكبير والفراغ الكبير.

إن إخراج رضوان الكاشف وحوار سامي السيفى النابض استطاعا خلق عالم يعيش بينما ولزيادة هو عالم أطراف المدينة حيث يستند البشر قوتهم من صودهم، ومن ذلك الخليط الرائع من الحزن والبهجة ومن حب الحياة والرغبة في الاستمرار. هذا العالم الذي يتضرر بصبر لحظة انفراج واحدة ينطلق منها إلى مصيره المحتم، وكان الفيلم يطرح في نهايته فرضية جديدة تخرج من ميلودراما الموقف الأخيرة ليقول لنا ماذا لو ظل الأصدقاء الثلاثة في ذلك الت腮ة الكبير في الجبل، يغفون ويحلمون هكذا.. ويتعلمون إلى المدينة التي يشهرنها؟ ماذا لو ظلوا باعتسامهم يقمعون ذلك التهم الكبير؟

يجلس فوق سطح البيت ليلاً في اضطرار زرقاء قائمة أو سير وبالرقة رمزية (الراكي يقبع مثل الجنين عاري في عش كبير ويتبع بجواره بيضة في نفس حجمه) إلى آخر تلك المدارس الحديثة في الفن التشكيلي. وهي في الواقع محاولة لتشكيل حلم لاكتن بالطيران وشعوره المتتحقق سينمائياً بنمو أحنته كلما تعرض ل موقف مازوم.

يرتبط هذا الواقع المازوم بواقع المكان وخصوبته في الفيلم المصري «ليه يابنفس» والذي حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو أول فيلم روائي طويل من إخراج رضوان الكاشف.

في «ليه يابنفس» ترتبط الشخصيات بعلاقة حميمة وقدرية بالمكان، هذا المكان الذي لا يفتقر إلى الشاعرية رغم أنه يقوم في عالم المهيمنين المقيمين على أطراف المدينة، الحرارة بسيوطتها الضيقية وشوارعها الصغيرة ولا تتزامنها، بينما التي التي تعرض أفلام عبد الحليم القديمة، القاهرة / البار البلدي، أطراف الجبل حيث يعيش - سارق الحمير وصديقه، الخ... تتولد شاعرية المكان من تفاصيله الدالة على الزمن الماضي رغم تعايشها في الحاضر: في عشاء الأصدقاء الثلاثة، فاروق الفيشاوي وأشرف عبد الباقي ونجاح الموجي، مجده على الحافظ صوراً لعبد الحليم حافظ وجمال عبد الناصر والعلم ذي النجم، السرير ذي العمدان الذهبية، وفي القاهرة / البار شخصيات هي في الواقع جزء من الديكور المعتم ، لتكرار وثبات تواجهها مثل المفهنة التجولية ذات الصرت الشجي والتي تغنى لهه يابنفس بتبهج وانت زهر

مهرجان الموسيقى العربية بالقاهرة:

وبع قون من الناي

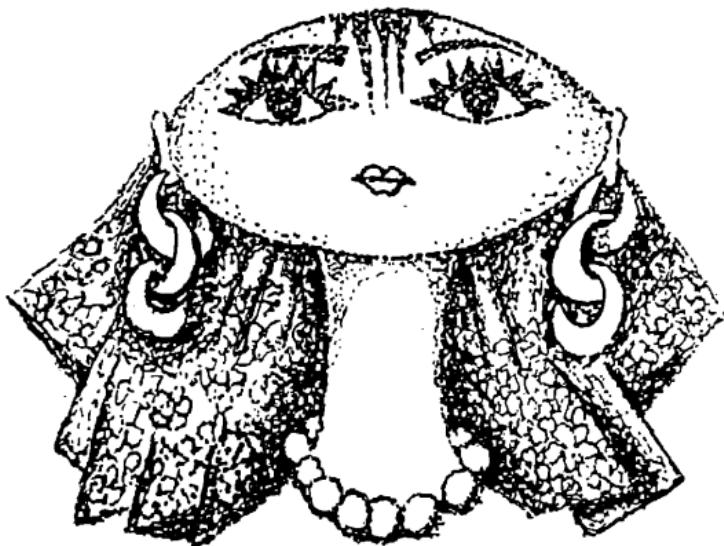
وزير المعارف وكان الجو العام بالغ الحماس والتشويق، فيما يتعلّم بالجدل المعتمد وقتها حول مصير الموسيقى العربية التقليدية، وساهم المشاركون الكبار في المؤتمر، في إثارة النقاش بآراء بالغة الأهمية.

وكان لافتًا للنظر أن ينطلق المؤتمر من أن الموسيقى العربية تعيش أزمة يحاول المؤتمر اقتراح حلول لتجاوزها، واستعادة مكانة الموسيقى العربية في مجال الموسيقى العالمية، وكانت هناك مشاكل فنية بعنوانها وضعها المؤتمر نصب عينيه، مثل قضية النظرية الموسيقية العربية، التي أخفق الموسيقي الفرنسي فييلوتوا المصاحب للحملة الفرنسية، في العثور على قواعدها ونادي علماء موسيقيين عرب منذ القرن التاسع عشر بالفاء «الربع تون» من الموسيقى العربية. وقد نادى بهذا العازف الشامي منصور عوض والملحن الإبراني على تقى وزيري، ضمن أبحاثهما لمؤتمر ١٩٣٢، بينما انشغل البعض الآخر قبل المؤتمر وأثناءه - بالتجاهد العكسي، أى تطوير الآلات الحديثة لقواعد الموسيقى العربية، بل ومحاولة ابتكار آلات مناسبة، وكان «بيانو الشرق»

ربما يدخل الأسبوع الرابع من نوفمبر الماضي في سجل الأحداث الكبرى. التي عاشتها الموسيقى العربية في هذا القرن، عندما شهدت دار الأوبرا بالقاهرة مهرجان الموسيقى العربية على مدار الـ ٦ أيام، شهدت خلالها فرق الموسيقى من مصر وتونس ولibia والأردن وسوريا وال سعودية .. وأيضاً إسبانيا.

جا، المهرجان احتفالاً بالموسيقى الفضى لإنشاء فرقة الموسيقى العربية المصرية (نوفمبر ١٩٦٧) وانعقد على هامشه مؤتمر الموسيقى العربية السادس، لمناقشة قضايا ومشاكل الموسيقى العربية، وسبل تطويرها لمواكبة روح وإيقاع العصر. وبين المؤتمرات الخامسة، ما يزال مؤتمر القاهرة عام ١٩٣٢، هو الأهم، من حيث حجم المشاركة رقمية الأبحاث العلمية. وكان لفياب العراق عن المؤتمر الأخير - للكل الأسباب الظاهرة والخفية - مرارة لا يمكن أخفاوها، بينما كان العراق - إلى جانب مصر - فارس المؤتمر الأول، وتبعه الذي لا ينضب ثراوة الموسيقى.

انعقدت مؤتمر القاهرة الأول (٢٨ مارس - ٣ أبريل ١٩٣٢) بدعوة من الملك فؤاد الأول، وبرئاسة حلمي عيسى باشا



الموسيقى للعلم الدقيق، قائلًا «إن كل الموسيقى غير مدونة لا تتطور، كل موسيقى بلا قانون انسجام الأصوات (المهارموني) لا تتطور كل تعليم موسيقى بلا انتظام صارم لا طائل من ورائه». وهاجم شلelon التلقين الشفوي للموسيقى، وكان رد الفعل بين الموسيقيين المشاركون في المؤتمر - وقد أصبحوا فريسة انتقاده - هو أن يلقوه خارج قاعات المؤتمرات، وبالفعل تم إبعاده.

ثمرة أحد هذه المجهودات على يد المحامي نجيب النحاس والمهندس إميل العريان. وهكذا، كان الجدل العام في أروقة ١٩٣٢ منطلقاً من شعور قوى يندهور حال الموسيقى العربية، وجهل معظم محترفيها. وألح الرأي العام بين الباحثين على ضرورة التجديد والتطوير. وكان السؤال: كيف؟ وأجاب الباحث والمحلق اللبناني إسكندر شلelon (١٨٨١-١٩٣٤) بضرورة تسويغ

بعيداً عن قاعات المسرح، استمتع رواد الأوبراء بسهرات لا تنسى، ساهمت فيها فرق الدول المشاركة، وتبينت درجات الانتقام والكفاءة بين فرق كبيرة كـ«الفرق المصرية» والثلاث: «العربية»، «القومية»، وأم كلثوم، وفرق صغيرة يغلب عليها طابع الهوية، كفرق اليسرموك، وفي حين واصلت سوزان عطية أم كلثوم لاغنيات أم كلثوم، بغنائهما «للحصیر حدود»، قدم سليم سحاب توزيعاً رائعاً لأغنية «حلم» لـ«لوكوك الشرق»، ببدأ، ناعم ودقيق من الكورال، أما مفاجأة المهرجان فكان المطرب التونسي لطفى بوشناق، الذى قدم على مدار ليتين غوذاً جاً للفناء التقليدي، الوصلة التي تبدأ بالليلى والماويل، وتنتهى بالدور، وفنان المغني الكبير فى استعراض قدراته الصوتية وبدائه الارتجالية، مع تخته الصغير.

كان مشهد الختام رائعاً، يليق بليالي المهرجان، عندما عاد المايسترو حمادة النادى إلى قيادة فرقة الموسيقى العربية-عروش المهرجان-مشاركة عازفيه وكورال من جميع الفرق المشاركة، وغناء من لطفى بوشناق.

واختتم الفاصل التراشى بنشيد العرب، الذى لحنه زكرياً أحد. وهكذا انقضت ليالي المهرجان والمؤتمر، وبقيت نقاط الاتفاق والاختلاف قائمة والتساؤل القديم عن مستقبل الموسيقى العربية، التى تسقط الآن «ضحية التجارة» كما يقول الباحث الفرنسي كريستيان بوخيه، لكن المؤكد أن أنفاس محمد عثمان والحامولى وسيد درويش وعبد الوهاب مازالت تسحرنا، ومازالت خالدة وسط ضجيج التجارة.

وبينما استمر الجدل حول سبل التحديث، خرج المؤقر بأكبر المجازاته، عندما نجح فى تسجيل أعمال الفنانين المشاركون فى المؤقر على ٣٦٠ قالباً من اسطوانات ذات لفة ٧٨ لفة ٣٣٥، بقى منها فى المكتبة الوطنية فى باريس قالباً سليماً، وكانت لفتة طيبة من المؤقر الأخير أن يطبع ١٠ شرائط كساسية من هذه الأعمال، ويعرضها للبيع على جمهور المهرجان بدار الأوبرا.

بعد ستين عاماً كاماًلاً، كانت نفس القضية تشغلى بالملحنى وباحثى المؤقر الأخير، فواصل المحنى والمايسترو اللبناني توفيق الباشا رسالة شلنون، من أجل «تطوير حقيقى» للأداء، الموسيقى وليس مجرد الوقوف على إعادة تقديم التراث كـ«ما هو»، إلا أن يكون هناك معنى لوجود أوركسترا من ٤٠ عازفاً، تؤدى ما كان يعزفه خمسة عازفين، وتساهم الباحث ضحكاً، وهو يرد على ا Unterstütـات الآخرين: في آخر القرن العشرين، لا تريدون أن يخرج أبداً عـنا عن مجرد تردـيد: «يالـى أمان»؟

وأضاف الباحث التونسي محمد القرفى بعـدا أعمق لأزمة الموسيقى العربية الراهنة، وهو ارتباطها بــتحديات وأزمـات المجتمع العربـى، وحدد إمكانـية التجـديد بأنـها «تطـوير للصالـح من التـراث بعد النـظر فيه» دون إلغـانـه كــاماًلاً، أو الفـرق فيه تماماً.

وتركتـ أـهم توصـيات المؤـقر في بــذـ الجـهـود للـحفـاظ على التـراثـ الفـلـسـطـينـيـ، وـضـرـورة تـحـقيقـ التـراثـ العـربـىـ وـتـدوـينـهـ، وـإـنشـاءـ مـراكـزـ لــعـبـشـةـ فــىـ كــلـ دــولـةـ، وــمواـصـلـةـ الــبــحــوثـ، وــالــدــرــاســاتـ..ـالــغــ.

رد على الأستاذ أبو سيف يوسف:

الحقيقة بين النص المجنزا والقراءة الظنية

يوسف وقرامته للحوار فرضت على أن أتعجل بهذا التوضيح.

ولأبدأ الحكاية من أولها. لقد استغرق هذا الحوار أكثر من ثلاثة ساعات ونصف، ولهذا كان من الطبيعي أن يتم اختصاره وتركيزه في صفحات محددة تتبعها المجلة. ولهذا حرصت على أن أؤكد على ضرورة عرض الحوار على بعد تفريغه وتركيزه في الحدود التي تسمح بها المجلة، حتى أشارك بالرأي فيها بعنفي التركيز عليه، وفيما يمكن استبعاده، فالحوار كان أقرب إلى الحديث الانطباعي التلقائي الذي اشتهر منه حديث توثيق وتدقيق، وفاجئني الأستاذ حلمي سالم -بلطفه المعهود- بعد بضعة أيام يأن الحوار قد تم تفريغه وتركيزه وهو الآن في المطبعة، وفسر لي ذلك بأنه حريص على لا أندخل جانبي فأعمل على تعديل الحوار وحرمانه من تدفقه وتلقائيته، وشكرت له دوافعه التي لم أشك في صدقها، ولكنني تمسكت بضرورة مراجعتي للحوار بعد ما تم فيه من تركيز واستجواب الأستاذ حلمي مشكرا، وزارني في ساعة متاخرة من الليل

شكرا للاستاذ أبو سيف يوسف، على مقالة «اليسار وتاريخ المستباح» المنشر في العدد الماضي من «أدب ونقد» (٨٨)، والذي يرد فيه على بعض ما جاء في الحوار الذي دار بين أسرة «أدب ونقد» وبيني، بمناسبة بلوغى السبعين من عمرى. وقد يتعجب القراء لهذا الشكر، فقد كان مقال الاستاذ أبو سيف مشحونا بسوء الظن بي وحاليا من أى لسة مردة، «فأدب ونقد» -كما يقول في مقالة- أرادت أن تحتفل بي أما أنا أردت إشيا، وأشياء: أردت تشويه سمعة زملاء، وتشويه مواقف وتاريخي، بل سعيت إلى الاستفزاز والانتقام إلى آخر ما جاء، طوال رده من إدانات صارخة، ومع ذلك فأناأشكره جاداً وصادقاً، لأنه يتيح لي أن أوضح أمورا ملتبسة جاوت في الحوار بين أسرة «أدب ونقد» وبيني وخاصة في صورته المنشرة والحق أن ما غسلتني به «أسرة أدب ونقد» من كريم احتفالها بعيد ميلادي دفعني أن أتصبر بعد نشر الحوار، على الاتصال بالاستاذ في رسالة النقاش والاستاذ حلمي سالم لأشكرهما عليه، دون أن أصرح ببعض أمور أزعجتني في النص المنشر.

ولعل اكتفت في حديثي مع الدكتورة أمينة روسيد بأن ألح إلى ذلك، وقررت بيني وبين نفسي أن أحرص على نشر الحوار كاماً بحسب النص المجل ضمن كتاب أزمع نشره قريباً، وأن اكتفى بهذا توضيحاً لما هو ملتبس في الحوار المنشور. ولكن مقال الاستاذ أبو سيف

تأميمات عبد الناصر تصنع تراكمًا سرعًا لما يسمى برأسمالية الدولة الاحتكارية ووافقت على ذلك أبو سيف وغيره من الزملاء، رغم أنهم كانوا خارج المعتقل.

و قبل أن أغعرض لما استخلصه الاستاذ أبو سيف من هذا النص أعود الي النص في التسجيل فلا أرى فرقاً للهم إلا في الفقرة الأخيرة فidelia من «ووافقه على ذلك» يقول التسجيل «وبتني هذا الرأي أبو سيف يوسف وزملاء له لم يكنوا في السجن. كانوا براء» وأظن أن هذا النص سواء في صورته المنشورة أو في تسجيله لا يمكن أن يتضمن ما استخلصه الأستاذ أبو سيف من أنه أقول بأنه كان يقوم باتصالات مع الحزب الشيوعي السوري ومن أن قيادة الحزب الشيوعي المصري كانت تستلهم موقفها السياسي من الحزب السوري على غير إرادتها، وأن هذا - كما يقول - يندرج تحت محاولة تشويه الآخرين، فالقول بتبني هذا الرأي لا يعني الخضوع للأخر أو فقدان الإرادة، بل لعل القول «بالموافقة» الذي جاء في النص المنشور لا يعني ذلك كذلك، ولا يعني بالقطع الاتصال ذاتياً أو موضوعياً بالحزب السوري، ولهذا لم أنهم كل هذا الجهد التاريخي الذي راح يبذله الأستاذ أبو سيف لاثبات استحالة اتصاله بالحزب السوري لوجوده آنذاك في سجن الإسكندرية، إنه جهد شكلي لا علاقة له بالمقصود. فليست القضية أن يكون في الخارج أو داخل سجن من السجون، ففي الحالتين كان من الممكن أن يتبنى رأياً، وأن يعبر عنه، وأن يصلنا هذا الرأي حيث كنا في أبي زعبل وهذا ما حدث، فقد تلقينا رسالة من قيادة الحزب في الخارج التي كان الرفيق عباس - أي

حاملاً معه الحوار بعد اختصاره وتركيزه، واتفقنا على أن يمر على في الصباح بعد مراجعتي للحوار، وبعد لا غير من الحوار إلا ما أرى فيه من خطأ أو اختلاف عما قالت. وبالرغم من أنني اختلفت مع ما تم التركيز عليه في الحوار، فهناك مثلاً فقرة طريلة حول الشفافية لم ترد في هذا التركيز، وهناك إضافة في بعض التفاصيل السياسية على حساب تفاصيل أخرى، فضلاً عن الالتباس في صيغ بعض الفقرات، وعدم ذكر فقرات أخرى، ذات ذات طابع شخصي أو سياسي، تنبئ أن تكون موجودة، فإذني احتراماً لمراجعيد المطبعة وتقديرها للجهد الكبير الذي بذله الصديق العزيز الأستاذ حلمي، وربما نتيجة لإرهاق الشديد طوال الليل، اكتفيت بتصحيح بعض الأخطاء الجزئية التي لا تغير من بنية الحوار، وجاء الاستاذ حلى في الصباح لاستلام الحوار، وصارحته برأيي وأذكّر للحق أنه أبدى استعداداً للانتظار حتى يتعيّن لي مزيداً من المراجعة، ولكن ادركها منه -مهنياً وأخلاقياً- لمعنى التأخير عن إرسال المواد للمطبعة في الوقت المناسب، رأيت أن أترك له الحوار كما هو، ولهذا فأنا مسؤولة -في النهاية- مسؤولية كاملة عن الصرارة التي تم بها نشر الحوار، ولذلك فأنا أتفهم رد فعل الاستاذ أبو سيف الحاد على بعض ما جاء في هذا الحوار، وإن كنت أرى أنه تجاوز في رد فعله حدود مودة وحسن ظن كنت أتوقع أنها -رغم الخلاف والاختلاف - قائمة بين الزملاء والمتقين. وأنتقل الآن إلى النقاط الأساسية في رد الأستاذ أبو سيف:

١- يسوق الاستاذ أبو سيف نصاً في حواري المنشور يقول بأن خالد بكداش قال بأن

الاستاذ أبو سيف - على رأسها بهذا الرأى حول الإجراءات التأمينية، وكنا قد سمعنا رأى خالد بكداش المشابه لهذا الرأى من راديو استطعنا تصنيعه داخل زنزانتنا، هذا ما ذكره تماماً - وأذكّر اختلافاً واختلافاً غيري في اللجنة القيادية في أبي زعبل مع هذا الرأى، ولقد كان هذا الرأى هو الذي دعاني أن أذكر جدياً في الانفصال عن هذه المجموعة الخزينة كما أشرت في الحوار المنشور.

٢- ثم يشير الاستاذ أبو سيف الى تفصيلة صغيرة ليثبت عدم أمانتي وحرصي على الإساءة إلى آخرين، قائلاً «بأنني ذكرت أن وحدة الحزب الموحد قامت بين تسع منظمات والشافت في تاريخ هذه الوحدة أن المنظمات التي توحدت لم تكن تسع بل خمساً» فهل يتصور الأستاذ أبو سيف - كما يوهم في كلامه - أننى غالباً في العدد لأضعاف من قيمة الدور الذي قمت به مع شهدي عطيه لتحقيق هذه الوحدة، وعندما أعود للتسجيل أجدنى أقول «بين خمس أو سبعة أو ثمانية أو تسعة تنظيمات» لم أكن أتذكر في الحقيقة وأنا منطلق في حديث أبين فيه خطوات نور الوحدة من الموحدة إلى المتحد إلى الحزب الواحد أخيراً، ولم تكن القضية قضية عدد، أو كان الأمر تسجيلاً لعددنا ولهذا لست أدرى بما إذا يوحى الأستاذ أبو سيف بقوله في هذه الفقرة من كلامه بأننى قصدت بهذا أن أقول رأياً في أشخاص بعينهم بذكر أخبار غير صحيحة عنهم» أي منطق هذا؟ وأى سوء ظن؟

٣- وينقلنا الأستاذ أبو سيف بعد ذلك إلى الموضوع السياسي وهو الآخر فيقول بأنه غير صحيح ما قلته في الحوار بأن غالبية اللجنة المركزية كانت ترى أن التناقض الرئيسى في السلطة الوطنية، أي في إطار التناقض

الثانية، وأن البرنامجه الذي طرحته الحزب الشيوعى المصرى لم يكن برنامج صدام مع السلطة القائمة، بمعنى أنه لم يكن بين المطالب ما يسمح برفع التناقض بين عبد الناصر والشيوعيين إلى مستوى التناقض الرئيسى» والحق بالطبع مع ما يقوله الأستاذ أبو سيف يوسف ولكن حق فقهى وثائقى، بدأت به الوحدة بالفعل، وأتساءل موضوعياً وعملياً وليس فقهياً : مالذى حدث لهذه الوثائق والأسس التي قامت عليها الوحدة؟» الذي حدث هو الخروج عليها، وبالـ فما الذى يفسر ما حدث من انقسام بعد ستة أشهر من وحدة الحزب؟ كان الانقسام أساساً انقساماً سياسياً بسبب الاختلاف حول الموقف من حكومة عبد الناصر حول ماهية التناقض الرئيسى والتناقض الشانوى، واعتقد أن الأستاذ أبو سيف يذكر جيداً ما كان يجرى في الشارع المصرى من صدام بين مجموعة الخزينة (المعارضة) وبين سراقات الاتحاد القومى والمجموعة الأخرى (المزيدة) حول قضية الديمقراطية، ولم تكن القضية هي قضية ديمقراطية أو غير ديمقراطية، بل كانت القضية هي كيفية التعامل مع قضية الديمقراطية في إطار التحالف مع

ما يزال هو التناقض ضد الاستعمار والصهيونية، وأن الديموقراطية تناقض ثانوي على أنه في أبي زعبل ومع الإجراءات التأسيسية ومع هذا التشخص يُبَيِّن بأن هذه الإجراءات إنما هي تراكم مبدئي لرأس المال لتكون رأسمالية الدولة الاحتكارية، أخذ يُبَيِّن ميزان التناقضات من جديد، فيرتفع في الواحات وخاصة بعد إعلان الميثاق على اتهام النظام الناصري بأنه عميل أصغر للاستعمار! نعم كان هناك دائمًا خلاف داخل صفوف هذه المجموعة الخزبية (المعارضة) حول هذه النقطة وبخاصة من جانب زملاء مجموعة «حزب الراية» داخل المجموعة (المعارضة) ولكن في الحقيقة أخذت عن الرأي الذي كان سائداً آنذاك وكانت تدور حوله صراعات فكرية حادة على مستوى المعتقل كله.

٤- ثم انتقل إلى مسألة اتهام الأستاذ أبوسيف لمحاولة تشويه مجموعة المعارضين، ويسوق تأكيده لهذا نصاً أقول فيه «أن أكثر المعتقلين تعرض للتعذيب والإيذاء هم أولئك الذين كانوا يؤيدون عبد الناصر، وعللت هذا بأن «قوى داخل جهاز الدولة كانت ضد هذا التأييد والاندماج والتعامل مع النظام، ويريدون تحويلنا إلى قوة معادية لعبد الناصر».

وهذا رأى ما أزال أعتقده ويعتقده كثيرون غيري. لكنه في هذه الصورة متزعزع للأسف في النص المنشور من سياسة، فإذا عدنا إلى النص المسجل لسمعنا بالحرف الواحد

«عندما ذكر عملية التعذيب بأحسن أنه كان فيه اصطدام للمجموعة التي كان فيها شهدي. كانت مجموعة جاية من الاسكندرية. كان مهرجان فيه مزايدة في الحقيقة لتأييد عبد الناصر، فيستقبل استقبال بشع. أنا كنت

الثانوي، ولقد اعتبرت المجموعة الخزبية (المعارضة) أن قضية الديموقراطية قد انتقلت من مرتبة التناقض الثانوي إلى مرتبة التناقض الرئيسي أي على حد تعبير الأستاذ أبو سيف في النص السابق «التناقض العدائي» والدخول في مرحلة الصدام. حقاً، لقد كانت السياسات والممارسات الناصرية آنذاك تتسم بالعداء للديمقراطية ويتوجهات قومية توسعية علوية في الشرق العربي وفي سوريا والعراق بوجه خاص ولكن لم تكن مواجهة هذا بتحول التناقض الثانوي إلى تناقض رئيسي فتحوّل التناقضات لا يخضع للممارسات السياسية وحدها، وإنما يتعلق أساساً بتحليل الأوضاع الاجتماعية والطبقية وعلاقات القوى ومدى ما يطرأ عليها من تحولات، وبناء سياسات موضوعية طريلية المدى بمقتضى ذلك. ويفتر على أن الأمر لم يقتصر على ما حدث من صدام في الشارع المصري. مما يدل على هذا التغيير في طبيعة التناقضات وإن أشير إلى ما ذكرته في الحوار المنஸور، من أنه عند عودتي من اللقاء، مع السادات في آخر الخمسينيات ورفض الطلب بحل الحزب، علق أحد الزملاء القىاديين أن التناقض الرئيسي أصبح بين نظام عبد الناصر والطبقة العاملة، وأن النظام يسعى لإخفاء هذا، وأنه يتوقع أن النظام سوف يتصل بنا مرة أخرى بعد أيام لا يكرروا طلبهم بحل الحزب وإنما للدغوتنا للاشتراك في الوزارة!

حقاً، لقد اختلف هذا الرأي في المحاكمة العسكرية التي انعقدت في الاسكندرية، وعاد من جديد تأكيد القول بأن التناقض الرئيسي

فكريّة موضع تأمل، تتعلق ظاهراً بظاهرة محددة
ملوسة، ولن يست قضية مفاضلة بين تعذيب
وتعذيب في المطلق كما يصور الأستاذ أبو
سيف.

ولم يكن الأمر كذلك مقارنة أو مزايدة بين
صموه وصموه كما يتهمني الأستاذ أبو سيف
على أنني اعترف أن الفقرة التي استمد منها
الأستاذ أبو سيف اتهامه هذا، ويُمكن أن تسمى
منها انطباعاً ماثلاً أي قراءة ظنوية جزئية
للحوار، هي فقرة صغيرة واحدة معنونة، «أنا
مره يا أفتدم» ولم تكن هذه الفقرة تقصد
المقارنة والمقارنة بين صموه المؤدين وضعف
وخور المعارضين، كما تصور الأستاذ
أبو سيف. فأنا كنت طوال فترة السجن في أبي
زعبل بين مجموعة المعارضين وشهدت هذه
الفترة صموداً ببطولها ومقاومة متصلة من
جانب هذه المجموعة، ولقد ذكرت هذا في النص
المنشور في حديث عن معركة «الماظف»
وعندما ذكرت ما تعرضت له أنا نفسي من
تعذيب كنت فيه أقرب إلى الموت، كان ذلك
في إطار هذه المقاومة، وعندما سُئلت في
الحوار عن سر صمودي لم أرد هذا إلى قوتي
أو شجاعتي الذاتية بقدر ما نسبته إلى معاشرة
الزملا، من هؤلاء الزملاء، أي المجموعة
(المجموعة) التي كنت ما أزال في سجن أبي
زعبل بينهم، وفي التسجيل حكى قصة عودة
هذه المجموعة من الإسكندرية بعد المحاكمة
 واستقبالهم على باب لومان أوردي أبي زعبل،
اصطياد الإنسان، وذكرت كيف استطاعت هذه
المجموعة أن تهزم عملية الاستقبال وعملية
اصطياد الإنسان في نفس اليوم، ذلك أنه
عندما أغفل علينا باب الزنزانة الكبيرة في
المساء، وكان اليوم يوم ٧ نوفمبر، بدأ احتفالنا

في المجموعة الثانية على الرغم من (أقصد
المجموعة المعارضة) استقبالنا بروضه استقبال
 بشع، أنا عامله في روايه اسمها اصطياد الإنسان
استقبلنا بالفعل استقبال اصطياد الإنسان
عشان يخرجك من جلدك المتحضر ويتحولك
إلى شيء آخر، ولكنهم (أقصد مجموعة
المؤدين) لما جم، شهدى استقبال استقبال
القتل: الشیخ مبارک کاد أن یموت . بھیج کاد أن
یموت . انکسروا خمسة أو ستة أو سبعة . کادوا
أن یسحقوا في هذه العملية . هؤلاء الناس هم
اللی جاموا من مهرجان تأیید عبد الناصر
بالاسکندریة ، الأمر له دلالة عشان کده کنا
نقول إن هناك قوى عديدة داخل الحسیة
الاجتماعیة والسياسیة حتکافع ضد التلقانیا
بمجموعة عبد الناصر . لم یکن في الأمر كما
جا، في هذا الكلام أى مزايدة أو تفضیل
مجموعة على مجموعة في التعذيب . إنما كنت
أتحدث عن ظاهرة جدیرة بالتأمل . إنما یتم
مهرجان تأیید عبد الناصر في محکمة
الاسکندریة ، مهرجان تأیید بلا حفظ، ف تكون
النتیجة هي هذا الاستقبال الدموي ، الذي کاد
أن یموت فيه أكثر من زمیل ، والذی أدى إلى
وقف عملية التعذيب البدنی على الأقل في
السجون، وإن لم تسوف أشكال أخرى منه .
بلغت أحیاناً حد القتل لم یکن في کلامي
شبهة المقارنة والمقارنة بين تعذيب وتعذيب
والغا إبراز دلالة معینه لصراع داخل نظام عبد
الناصر . ولعل هذه الدلالة هي التي أفضت إلى
فكرة المجموعة الاشتراكیة غير العلمیة في
السلطة « ثم إلى فكرة «الحل» للاتصال في
هذه المجموعة في مواجهة القوى المناهضة لها
في السلطة ولست أناقش هنا مدى صحة هذا
إنما . أردت أن أؤكد أن القضية كانت قضية

صدقية لهذا النص الملفق. هذا النص الآخر جاء في الحوار المنثور على النحو التالي «أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا - ولؤيبي عبد الناصر - أن زميلاً لنا هو جمال غالى كانوا يضربونه ضرباً مبرحاً طالبين منه أن يقول أنا امرأة وهو يرد تحت التعذيب المبرح بكل رقى وانسانية، وبشارة رقيقة في الراء: أنا لست امرأة لكنني احترم المرأة ولستني أكون امرأة فأقول أنا امرأة لكنني لست امرأة، والمرأة انسان جميل. كان يقول ذلك وذراعه مكسور من التعذيب ويتزف دماً، بينما بعض الذين كان صوتهم عالياً آذاك، ومازال صوتهم عالياً كان يسارع بالقول أنا مرء»

ولا شك أن هذا النص على هذا النحو يمكن أن يعطى الانطباع بالذى يقوله الاستاذ أبو سيف، وخاصة أنه جاء بعد فقرة تسبقه تتحدث عن أن أكثر المعتقلين تعذيباً كانوا هم المؤيدون لعبد الناصر، ولكننا إذا رجعنا إلى النص المسجل سنجد أولاً أن هذه الفقرة لم تأت بعد تلك الفقرة وسنجد ثانياً أنه ليس فيها الجملة الخامسة في بدايتها التي تقول «أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا - ولؤيبي عبد الناصر - أن زميلاً لنا هو جمال غالى إلى آخر الفقرة».

ففي هذه الفترة التي كان جمال غالى يضرب مع مجموعة شهدى القادمة من الاسكندرية، كدت أنا مع المجموعة المارضة، ولهذا ما كان يمكن أن أقول «أذكر من حملات التعذيب لمجموعتنا - ولؤيبي عبد الناصر أن زميلاً لنا»، والفقرة في التسجيل لا علاقة لها بالمفاضلة بين صمود مجموعة المؤيدين ومجموعة المعارضين كما جاء في النص الملفق. وإنما كانت الفقرة حول مطلق التعذيب في

جميعها بعيد الشرة السوفيتية، أقيمت كلمات، وأذكر أننا غنينا شيئاً لعله نشهد الحزب الذى ألقى الزميل العزيز الشاعر المستكاوى، وأخذنا نستعد لاستقبال الغد، وفي التسجيل ذكر لوقف هذه المجموعة أيضاً عندما طلب منهم ضباط السجن رأيهم في الأكل «الأكل كوس» وكان من المفروض أن يكون «الردة» الحمد لله يا افتدم» وكيف تصدى عبد العظيم أنيس وشحاته عبد الحليم (الذى صاغ اسمه مني في التسجيل وأكتفى بالقول الزميل العزيز الضخم الاسكندراني) لهم ووقف بقية الزملاء، وقف شجاعة وتحدى ما أدى إلى إنشال عملية الامتهان التي كانوا يسعون لفرضها علينا، عدرا إن اضطررتني الاستاذ أبو سيف إلى ذكر هذا. وفي النص المنثور رغم أنه لا يحتوى على كل ما ذكرته في الحوار ما يؤكد أنه لم يكن في حديثي أي مفاضلة بين صمود مجموعة المؤيدين وصمود مجموعة المعارضين، ولهذا لم يكن لأنقاً أن يقوم الاستاذ أبو سيف بتلقيق جملة على لسانى يقول فيها « وأضاف (أى وأضاف محمد العالم) أنه بينما وقفت مجموعة من المؤيدين موقفاً هي مضرب المثل للصمود وتحمل العذاب، فإن بعض الذين كان حديثهم عالياً ومازال غالياً (يقصد المعارضين) كان عندما يضرب يسارع للقول أنا مرة يا افتدم، ولا أملك تعقيباً غير الأسف الشديد على هذا التلقيق المتقصد لفقرة لم تأت على لسانى لا في النص المنثور ولا في النص المسجل. أفهم أن يكون هذا هو تفسيره، وفيه لا أن يضعه على لسانى ويقوم بتفسيره وتوضيح ما جاء فيه ليؤكد أنه نصلى. وهو يدمر في هذا النص بعض تعابير جامـات بالفعل في النص المنثور ليسعني

إلى مقارنة معارض ومؤيد من حيث الصمود، ولو اتيح لى وقت لراجعة النص لكنني أتفقها، لقد كانت جزءاً من حديث تلقائي ذاتي في جلسة حوار، لا تحفظ فيه، وما كان ينبغي أن تنشر بل ما كان ينبغي أن تقال كذلك، ولهذا فما أشد إحساس بالأسف بسيبها وحرصي على تأكيد اعتذاري عنها، على أنني أحب أن أشير إلى أن النص فيه أكثراً من إشارة إلى احترام الزملاء، الذين لم يتعلموا الألم واحترام ضعفهم وتقدير ذلك بظروف عديدة. وأحب أن أشير كذلك في نهاية هذه الفقرة إن إطار الحوار لم تكن فيه مناسبة لأسوق مختلف آسماً من صمود واستشهادنا من الزملاء في السجون والمعتقلات كما فعل الأستاذ أبو سيف في رده على ولم يكن ذلك نسياناً من جانبي أو إغفالاً، ولم يكن الأمر كما ذكرت أكثر من مرة مفاضلة أو مزايدة في العذاب أو الصمود أو الاستشهاد فما أعز وأقرب هؤلاً، الزملاء جميعاً إلى قلبي على اختلاف انتسابهم السياسي، ولهذا فأنا سعيد لذكر الأستاذ أبو سيف هذه الأسماء، التي أشارت تاريخ الحركة الشيوعية المصرية بصمودها واستشهادها.

٥- وتبقي إشارة أخيرة حول ما يسميه الأستاذ أبو سيف ساخراً «جماليات التعذيب» وذلك تعليقاً على قوله بأن العساكر مقهورون مضطلون، وأنهم عندما كانوا يضربون كانوا يخلطون بين وبين عمدتهم وكانتوا يضربون في طبقتي التي يعادونها، ويعلق الأستاذ أبو سيف على ذلك قائلاً «عندما كانوا يضربون عشرات من العمال، هل كانت تتوقف ممارستهم (للصراع الطبقي) وماذا لو علم الأستاذ محسود أن العساكر الذين تولوا البداية و موقف بعض الزملاء من قرابة وضعنا دون تحديد إن كانوا من مجموعة المؤيدين أو المعارضين، بل في هذه الفقرة أشرت إلى أننا في عينينا عندما كان يضعف زميل في حفل الاستقبال وكانوا يجعلوننا نتف بالساعات في زنازيننا في أثناء ذلك، كنا نقول للزميل ونحن في هذه الفقرة عندما يصرخ ويقول أنا مش شيوخي أنا مرة، كنا نقول له دون أن يصل صوتنا إليه بالطبع -شد حبلك يا زميل، أثبتت من كان يقول هذا في هذه الفترة العنوان أي مجموعة المعارضين. لم تكون الإشارة في هذه الفقرة إذن عن ضعف معارض بالتحديد؟ أو صمود مؤيد، بل كانت عن مواقف الضعف العامة ولم تكون حكاية جمال غالى ودفاعة عن المرأة تحت التعذيب، مفاضلة بين صمود مؤيد وضعف معارض وإنما كانت تعبيراً عن صمود زميل من الزملاء القادمين من الاسكتلندرية في مجموعة شهدى، لكنها كانت في الأساس تقصid إلى بيان حقيقة رؤية الشيوعيين للمرأة ومدى احترامهم لها، كان اختيار حكاية جمال غالى بهذا الهدف أساساً وفي النص المسجل تعليق واضح على ذلك يقول عن الكلام جمال غالى مع مغذيه دفاعاً عن المرأة

«حوار رائع حوالين هذا الموضوع»

لم يكن في الأمر مفاضلة إذن بين صمود مؤيد وضعف معارض، ومع ذلك فإن الصيغة التي نشرت بها توجيه بهذا، وما أشك في أمانة الأستاذ حلمي سالم الذي قام بتنزيه الشرط وتوكيزه فلعله أخذ من حديشي عن جمال غالى هذا الانطباع الذي صاغ بمقتضاه هذه الفقرة، على أنني اعترف أنها حتى في صورتها المسجلة فقرة غير لاتقة رغم أنها تتعلق بالملقى العام، من التعذيب ولا تهدف

المركزى فى مصر؟ وما الذى ننسى به أن بعض المستنيرين نسبياً من عساكر معتقل أبي زعبل كانوا يقدمون لنا العديد من الخدمات عندما يغيب عنهم الضباط؟ وكيف كانوا يتحدثون عن أنتا «أجدع ناس» ويعتذرون أحياناً عما يمارسونه علينا من تعذيب، وعندما غادرنا أبو زعبل عاندين إلى الواحات وقت بعضهم يرددنا ترديعاً زاخراً بالتعاطف والمودة، إن الرؤية الشكلية الجامدة أو الطبقاوية هي التى ترى فيهم الدولة ولا ترى أنهم مقهورون ومستغلون كذلك رغم ما يمارسون من عنف وتعذيب مأسورين به، ما أخطر أن يصبح التفسير الطبقى منهجاً لتحويل البشر إلى خانات خالية مجردة من أي حس إنسانى وخصوصية ذاتية

ويعد فخلاصة هذا كله، أننى أريد أن أقول للأستاذ أبو سيف، أنتى فى هذا الموارى بمناسبة عيد ميلادى السبعين الذى كرمكى به متفضلين أصدقاء أعزاء وأدباء، جادون مستثولون، ماسعىت فيه إلى نيش الماضى لأنتقم من أحد،؟ أو أستفز أحداً، أو أتعالى على أحد، أو أثير معارك تسب احباطاً للناس كما يقول الأستاذ أبو سيف، فما أبعدنى عن كل هذا، وما أبعد تفاصيل الموارى عن هذا كله، ولكنه للأسف سوء الظن والمنهج الشكلى التجزيئى الذى قرأ بهما الأستاذ أبو سيف هذا الموارى والذى لا يبرره، بعض ما فى الموارى المنشور من اجتزاء أو تباس جزئى قد يوحى بغير المقصود منه، ومع ذلك، فشكراً مرة أخرى على ما أتاحه لي رده على كى أشوم ببعض القوسيج والتصحيح وشكراً لأسرة «أدب ونقد» على سعة صدرها وعلى الدور الكبير الطبيعى الذى تقوم به فى خدمة ثقافتنا الوطنية الديمقراطيه وعدراً لشغفنا صفحاتها بشئون لعلها بعيدة نسبياً عن رسالتها الثقافية المباشرة..

التعذيب لم يكونوا مجرد أناس متهورين بل كانوا يدركون تدربياً خاصاً يعدهم نفسياً وعقلياً لأداء مهامهم لكن ما يختلف هنا هو مفهوم الدولة»

والأستاذ أبو سيف يريد أن يقول أن هؤلاء العساكر عندما كانوا يضربونى كانوا يمثلون الدولة ويعبرون عنها، ولم تكن لهم أى رؤية طبقية مختلفة عنها فقد استوعبهم الدولة بشדרتهم، ولهذا فكلامي يفتقد الرؤية الطبقية الصحيحة لمفهوم الدولة وهو تعليق شكلى ضيق للغاية فى تقديرى، فلقد كنت أتحدث عن ثقيرة محلودة، عساكر بسطاء، أميين من الريف، تبدو عليهم كل مظاهر الظهر والفقر والمهانة، يضربونى فيما هون بينى وبين قوى تهفهم و تستغلهم لا تستطع أن تجد فى خطابهم الذى كانوا يوجهونه لي [١] يا أولاد الكلب، ياللى بتاكلوا الملبية الصبح بالمعالق] تعبيراً عن قهر مكبوت يطلقونه ويعبرون عنه بما يقومون به من تعذيب ضد هؤلاء الذين يشبهون تاهيرهم، حقاً لقد تدربيا نفسياً وعقلياً على ضرب العمالـ كما يقول الأستاذ أبو سيفـ ولكن هذا لا يعني أنهم أصبحوا يمثلون الدولة الطبقيةـ بل هم مجرد أدوات فى يدها، ومع هذا فهم مقهورون مهانون ومستغلون، لقد شحذوا بهذا التدريب لتحقيق أهداف الدولة ومصالحها وليس مصالحهم إنهم مغيبون مفتربون بهذا التدريب عن حقيقة مصالحهم نفسها وعن حقيقة حلفائهم وأعدائهم، ولهذا فهم يعبرون بشكل تلقائى عن تهفهم الطبقى عندما يمارسون أهداف الطبقية التى تهفهم أـ ولكن ألا يخرجون أحياناً رغم هذا التدريب على تاهيرهم ؟ وما الذى ننسى به تمثيل عساكر الأمن

نبض الشارع الثقافي

الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقد
وقد انتفع الدكتور فاروق حسني وزير الثقافة
ندوة البابطين بافتتاح مدرسة عبد العزيز البابطين
بمدينة نصر، ثم تم توزيع جوائز البابطين التالية.

- جائزة أفضل تصيّدة : للشاعرين العماني والمرسي سيف محمد الرمضاني وحسن توفيق عن تصيّدة «مخاض تصيّدة» وتصيّدة «الستدياد» لكل منها.

- جائزة أفضل ديوان شعرى «أحداق الجياد» للشاعر المصرى حسن فتحى الباب.
- جائزة الإبداع فى دراسات نقد الشعر: للأستاذين المصريين رجاء النقاش و Maher حسن فهمى.

- جائزة الإبداع فى الشعر: للشاعر التونسي معين الدين خريف.
وقد توالى وقائع دوره البابطين بعد ذلك بقاعة «ورحاب» بفندق شيراتون الجزيرة، وذلك حول موضوعين: الأول، يدور حول رائد مدرسة الإيماء محمود سامي البارودى، فى أربعة محاور، فى أربع جلسات، الموضوع الشانى، ويدور حول «قصيدة العربية المعاصرة»، فى أربعة محاور وأربع جلسات أيضًا.

* دارت الجلسة الأولى، والتي رأسها د. سليمان الشعلان حول بحث د. يوسف خليف والموسوم «شعر البارودى بين التراث والمعاصرة»، وكان المعقب على هذا البحث د. ابراهيم عبد الرحمن

الدورة الثالثة لجائزة البابطين للإبداع الشعري

دورة محمود سامي البارودى

تحت عنوان «دورة محمود سامي البارودى» عقدت مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري دورتها الثالثة، وقد استمرت وقائع الدورة ثلاثة أيام متتالية، عقدت خلالها ثمانى جلسات فى الفترة ما بين ١٢ إلى ١٤ ديسمبر، يرافق جلستين ليوم الافتتاح وثلاث جلسات لليومين التاليين، الأحد والإثنين، شارك فى الإعداد لهذه الندوات الدكتور : محمد مصطفى هدار، ومحمود على مكى ويوسف خليف، وسليمان الشعلى، ومحمد زكى العشماوى وجمال الدين محمد صادق، والأستاذ عبد العزيز السريع مديرًا عاماً للندوات، وعقدت الدورة تحت أربعة أهداف هي :

- الإسهام فى المساعى المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربى فى مجال الشعر ونقده.
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بالقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم .
- خلق فرص للقاء، المهتمين بقضايا الشعر العربى.

- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمدعين

عقب د. ابراهيم عبد الرحمن على الباحث بالهذا
الباحث من مجهودات في الأدب العربي وما له في
بحشه من فضل التعريف بجوانب كانت خافية من
حياة وشعر البارودي.

ثم وصف منهج د. يوسف بأنه «منهج النقد
العلمي» الذي كان راوده الفرنسبيون «سانت
بيف» و«هيبيوليت تين» و«برونتيبيير» وراوده
العرب: د. طه حسين ثم تلميذه شوقي ضيف وقد
اعهم العقب طريقة الباحث في المواجهة بين السيرة
التاريخية والفنية بأنها مزاوجة أسقطت الدراسة
الفنية القائمة على تحليل الأساليب ورصد وسائل
الشراء إلى التعبير عن معانيهم بأيديهم، ثم فند
العقب ما أسماء الباحث «بالنزعة البدوية» في شعر
البارودي، ووصفها بأنها «ظاهرة التلقيف
التصويري واللغوي والمعنوي» عند البارودي
واختتم قوله: إن البارودي أثر بالسلب على
الشعر مع عوامل أخرى، أدى وأدت إلى جواهه إلى
بطء تطور الشعر العربي الحديث، وأن البارودي
خلق تناعة فنية تستلزم في أن التجديد يجب أن
يتم في إطار القديم.

واخيرا ختم حديثه بوصف «البارودي» .. بأنه
شاعر عباسى أو جاهلى، رجل عصره ونبيه
بيتنا».

* أما الجلسة الثانية والتي كان عنوانها
«معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية
الحديثة» ورأسها الدكتور محمد مصطفى
هداه، وتناولت الجلسة بحث د. محمد فتحي أحمد
وتعقید. منيف موسى. وقد اتفق كلاهما على
أهمية معارضات البارودي حيث وصف الباحث
البارودي في معارضاته .. بأنه في معارضاته التي
لم يكن لها هدف إلا المجازاة، كان جديدا فيها خلال
محاكاه للآقدمين»، وقال «أنت لا تنسى لشاعرنا
طاقته الفذة على إحياء الشعر العربي وردة الروح

بداية تناول الباحث شعر البارودي من خلال السيرة
التاريخية له والسيرة الفنية لتراثه الشعري وهو
في تناوله لسيرة البارودي التاريخية ترر
أمررين: أولهما، أن البارودي قد وجد نفسه في مصر
قد سبقته عصور طويلة من الظلام، وجد بيته وبين
عصور النور آمادا بعيدة، والأمر الشانى، أن
العصر الذى وجد فيه البارودي كان يتحرك في ظل
الإعلان الحضاري الذى أطلقه اسماعيل لتكون
مصر قطعة من أوروبا، وقد انتجت هذه الحياة
الاجتماعية - فيما يرى الباحث - البارودي: الفارس
الذى يريد أن يحقق للحياة المصرية طموحها
السياسي، والفارس الذى يريد أن يعيد للحياة
الأدبية أصالتها الأولى. ثم ميز الباحث حياة
البارودى إلى ثلاث مراحل أفرزتها الحياة السياسية
والاجتماعية: الأولى، «أسماها «المراحلة الوردية»
وهي مرحلة الشباب المبكر، ويرى أنها تأثرت
بعاملى نشأة البارودى فى أسرة جركسية حيث
الله، وحياة البارودى العسكرية، وقد تأثر الشاعر
تحت هذين العاملين بما يكتنزهما فى الموروث
العربي حيث «فرسان الصحراء»، من أمثال عنتر
وغيره، من تغروا بقيم الفروسية، على نحو ما
أناضوا فى حياة اللقب والحب، المرحلة الثانية
، وأسماها «المراحلة الحسرا»، وهي تقتد على طول
صراع البارودى بالسلطة إلى تفيه، ثم المرحلة الثالثة
«الرمادية» وتشمل حياة البارودى فى منفاه
وعودته إلى وطنه خاليا وحيدا بعد موت
أصدقائه .. وعلى النحو يستطرد الباحث إلى أن
يختتم بأن البارودى كان مخلصا للقصيدة
العربية». من الدوران فى الأغراض الضيقية المبتذلة
، ومن شعر المناسبات الرخيصة والمجاملات
التافهة» .. ومن أنفال المحسنات البدعية وقيودها
التي لم يكن للشاعر، من قبل شغل إلا بها.. ما
يأخذ بيدهم وبين تحقيق رسالة الشعر الفنية.. وقد

- الى كيانه الذاهب، وما ضرره إن لم يكن رائداً على صعيد الخلق والتغيير ما دامت رسالته لم تكن تجديد الشعر العربي في حياته المتدنقة الفيضة. بدل كانتــ باعتراف جمهورة النقاد والدارسينــ بــ ثــ الشــعرــ العــربــيــ مــنــ مــرــقــدــهــ..ــ وــ تــلــكــ غــاـيــةــ تــقــصــرــ عــنــ هــاـكــ كلــ الــفــايــاتــ،ــ وــ حــســبــكــ بــهاــ حــســنــةــ فــيــ مــيزــانــ الرــجــلــ جــينــ تــحــصــىــ الــحــســنــاتــ».
- * وقد دارت الجلسة الثالثة والتي رأسها د. ابراهيم عبد الله غلوم، حول «مخاراتات البارودي» وقدم بحثها د. محمد مكي وعقب عليه د. كمال عمران، وقد تناولا خالها، الباحث والمعقب أسباب اختيار البارودي لنساج من الشعر العباسي، ونفسه الغيار عن شعراً منسيين، وتناولوا هنات البارودي في النقل وعرضوا لمقاييس ذوقه واتفاقها مع طبيعته كشاعر. وقد اختتم المعقب حديثه: «بأن موقف البارودي من خلال مخاراتاته كان اختراقاً لبيئة ثقافية ساكنة لم تؤثر فيها الحداثة الأوروبية إلا سطحياً» ويقول «بأن البارودي لم يكن مطالباً بما لم يكن ممكناً في ظروفه التاريخية التي عاشها».
- * وتختتم جلسات البارودي بالجلسة الرابعة والتي كان عنوانها «البارودي بشير الإنجاء الوجانى فى الشعر العربى الحديث» ورأيها د. أبو القاسم محمد كرو، وقدم بحثها د. عبد القادر القط وعقب عليه د. عز الدين اسماعيل، حيث دارت الندوة على غرار مشيلاتها من سخونة وصراع حريم يرى المكتبة والفكر العربى يزيد من خلاف الإبداع الهداف، وقد دارت الندوة في خلاف حول ما أسماه د. عبد القادر «بالتثمير غير الراوى بتجاهه الوجانى فى شعر البارودي» حيث قند د. عز الدين هذه المقرلة وأوضح أن البارودي كان مسكننا بالشعراء القدماء، ولم يكن يتوسع إلا أن يبدع من خلالهم وهذا ما تؤكدده شفافية الكتابة عنده، والتي لم
- * عن «علاقة القصيدة العربية المعاصرة بالفنون الأخرى» البحث الذى تقدم به الأستاذ بول شاول وعقب عليه د. معجب الزهراني، دارت جدلية وقائع الندوة السادسة برئاسة الأستاذ على عقله عرسان، وقد دار بحث بول شاولــ الذي أثار خلافاً واسعاًــ حول ما تخصه الباحث عن «أن القصيدة كى لا تلتبس بالفنون الأخرى، عليها أن تخلص من كل ما يشدها إلى سواها من الأغنية والتطريب إلى الصوت (الإلقاء) إلى اللوحة إلى الكولاج إلى الآلات الموسيقية. أن تقدم عارية بقمة الكلمة وحدها»، وقد عقب د. الزهراني على

السعيد في ندوة أقامتها مركز الدراسات
والوثائق الاجتماعية والقانونية والاقتصادية.

وقد قدم الدكتور عرضاً تاريخياً لظهور
التطرف الديني مصحوباً بالعنف في القرن
العشرين مبتدئاً بحسن البناء مؤسس جماعة
الإخوان المسلمين وهو أول من قدم شعار «الإسلام
هو الحل» حيث يقرّر إلّا إن الإسلام تشرع
وتعلّم كما أنه ثالثان، والقضاء، ودين
ودولة، «مصحف وسيف» وهو أول من استخدم
كلمة مصحف مترنّه بكلمة سيف.
وجماعة الإخوان هي أول من كفر المسلمين حيث
يقولون:

«أحسب أنّ السلم الذي يرضى
يعيّنا اليوم ويُغفر للعبادة ويترك
السياسة. أحسبه مسلماً أكلاً ليس
بسلم»، وقال البناء (صالح) تتم الدولة
الإسلامية فنحن جميعاً متصرّرون أمام
الله».

وقال: «إن الإخوان سوف يستخدمون
القوة حيث لا يجدى. غيرها لنفع
المسلمين».

نحن إذن في بداية التطروف الديني في مصر
والكلام للدكتور رفعت السعيد وأقر
ابتداءً: أن التطروف ليس الدين كما أن الدين ليس
هو الفكر الديني.

ولعل اسم الإخوان نفسه يدل على زن حسن
البناء لا يعتبر جماعته من المسلمين لكنه يعتبرهم
جماعة المسلمين

ثم ينتقل رفعت السعيد للأب الروحي
لشركات التطروف الإسلامي الحديثة وهو سيد
قططب الذي خرج من السجن فواجه عبد الناصر
بحكمه الفرزى كاتب كتابه آنذاك «معالم على
الطريق» الذي قسم فيه العالم إلى مجتمعين

البحث واستطرد في تفنيده واختتم حديثه بقوله
أن الباحث اعتمد على المعلومات المستحضرية عبر
آلية السرد والاستطراد الكمي وهي لا تخدم
الأطروحة المركزية في البحث بقدر ما تكشف
تناقضها لأنها هي أيضاً مقتبسة من مراجعات
مختلفة ومتعارضة وتحضر في ومن المذاكرة الى
النص دون نظام.

* هذا وقد دارت وقائع الندوة السابعة برئاسة
د/ جابر عصفر عن البحث الذي قدمه د. عبد الله
الغداوي بعنوان «التشكيل اللغوي في القصيدة
العربية المعاصرة» وقد عقب عليه الأستاذ الدكتور
حامد صرود.

* كذلك حول «الصورة في القصيدة العربية
المعاصرة» دارت، وقائع الندوة الثامنة الأخيرة
برئاسة د/ على الباز وقدم بحثها د/ نعيم الباني
وعقبت عليه د/ سليم الخضراء الجبوسي.

- وفي ختام المهرجان الثقافي نوه عن كون
الشاعر «أبو القاسم الشابي» هو ضيف الدورة
الرابعة القادمة، ثم ألقى د/ سمير سرحان رئيس
الهيئة العامة للكتاب كلمة شكر فيها هيئة إعداد
الندوة، طالباً المزيد من مثل هذه المهرجانات
الشعرية التي تنمو الإبداع.

أحمد أبو زيد

ندوة: جماعات الإسلام

السياسي بين المصحف والسيف

تحت عنوان «الخلافات الفكرية داخل جماعات
الإسلام السياسي» تحدث الدكتور رفعت

- ٤- محريم دخول البرلمان
- ٥- تعبيد الناس لربهم
- هناك أوجه خلاف واتفاقات أخرى ابتداءً من الإخوان وحتى الجماعة الإسلامية حول:
- الديهار: ديار كفر، متفرقون
 - الحاكم: كافر ، متفرقون
 - المسلمون: من لا يسمى بالجهاد كافر، متفرقون
 - العمل في الحكومة: مختلفون الإخوان
 - وعبد السلام فرج يوافقون على العمل في الحكومة
 - البرلمان: الإخوان يوافقون.
 - الديمقراطية: بدعة نصرانية
 - التمددية الخنزية: الجميع يرفضونها
 - التعليم: الجميع موافقون عدا شكري مصطفى
- المسجد: ينقسمون
- شكري مصطفى وصالح سرية: المساجد ضلالة، الجهاد أنسراً مساجد خاصة بهم
- الحجاب: هناك جماعة ترى أنها نعيش في كفر
- فيجب أن تدخل المرأة الخيمة وقناع من المروج
- أصلاً.

ندوة أحمد كمال أبو المجد:

اجترار الماضي تعويض

في الصالون الثقافي بدار الأورا المصرية عقدت ندوة مفتوحة مع د/ أحمد كمال أبو المجد أستاذ القانون والفكر الإسلامي ، وقد بدأ الحديث بتعريف قصير بنفسه ثم تحدث عن العلاقة بين الدين والحياة معتبراً أن كل رؤية للدين

مجتمع إسلامي ومجتمع جاهلي. إذن ما الفارق بين الدولة المسلمة والجاهلية ؟ هو الحاكمة أي أن الحكم لمن: لله أم للناس؟ فالله وحده مصدر السلطات والتشريع ومن هنا يرفض فكرة الديمقراطية والانتخابات والتشريع.

ثم ينتقل الدكتور للحديث عن أحد تلاميذ سيد قطب وهو شكري مصطفى مؤسس «الجماعة الإسلامية» والتي تسمى إعلامياً «التطرف والهجرة» والذي أسمى نفسه «طه المصطفى شكري» أمير آخر الزمان ووارث الأرض ومن عليها ، والذي رفض كل مظاهر الحضارة الغربية فكان يكتب كتبه بخط اليد ويقوم أعضاء الجماعة بنسخها وله كتاب شهر بيتوان «العراضات» وكان يعتقد أن القيامة قريبة وأنه سيأتي بعده المسيح الدجال ثم القيامة وأنه مكلف أن يملأ الأرض عدلاً.

ثم ينتقل خطوة أخرى ونكتشف أن كل خطوة أكثر تطرفاً من سابقتها. فيعرض الدكتور على صالح سرية قضية الفتنة العسكرية وسام رحال ومحمد عبدالسلام فرج الذي أسس جماعة «الجهاد الإسلامي» وهو مستول التنظيم وعمر عبد الرحمن مستول الإيديولوجيا وعمر الظاهر قائد الجناح العسكري. ويبحث هذه الجماعة في تجميع المتاثر والمتبقي من الجماعات الأخرى كما تحيط في أغتيال السادات.

ثم ينتقل ولعنة السعيد إلى الحديث عن الاتفاقيات والاختلافات داخل هذه الجماعات- وهو عنوان الندوة الرئيسية - وهم يتفقون في خمسة مبادئ:

- ١- تكفير الحاكم.
- ٢- وجوب قتال الطائفة المتعنة عن الإسلام.
- ٣- جواز تغيير المنكر باليد

لالكمال والجمال (الفنون لهم)
- حرفة في فن التصوّص الديني
وصار جدل طويلاً: هل الفن حرام أم
حلال؟

وأنا أقول - والكلام للدكتور أبو المجد - كف يبعد المرء الله وهو بعيد عن الحسن والجمال وكيف يحسن استقبال نعمة الله من لا يعرف الفرق بين القبيح والجميل. يقول أبو حامد الغزالي وهو من هو في آئية المسلمين من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج.

حملة تفتيش

أقامت «الجمعية المصرية للأدب المقارن» بكلية الأدب جامعة القاهرة - في منتصف شهر نوفمبر - أولى ندواتها لهذا العام تحت عنوان «المرأة والسيرة الذاتية» وقد خصصت هذه الندوة للاحتفاء بالكاتبة الكبيرة د. لطفيّة الزيات بمناسبة صدور السيارة الذاتية لها والمعنونة «حملة تفتيش - أوراق شخصية». وقد تضمنت الندوة وأشرفها عليها د. أمينه رشيد واستضافت الكاتبة الكبيرة للحديث عن كتابها والدكتورة فريال جبور غزول التي قدمت قراءة هامة للكتاب في كلمات تجمع بين الحرارة والرقة حيث قالت:

يبدوا لي أن في الكتاب دعوة خفية لراجعة البدايات لإعادة القراءة، إعادة النظر دعوة من دعوات الكتابة وهذه الكتابة ليست لعبة فنية وإنما هي تحريض على إعادة النظر في أدواتنا الشخصية، وترتيبها من جديد ترتيباً لا يفتر ولا بهمث غبار بيروقراطي، بل ترتيباً يسمى

أخرجت الناس من التقى إلى التخلف من المحبة إلى الكره هي رؤية غير إسلامية ويحتاج صاحبها لعلاج جذري . وقال: أليس من الكوارث إن الإسلام في عالمنا الداخلي محول إلى مشكلة أمنية وفي الخارج إلى مشكلة دولية. وقد تحدث الدكتور أبو المجد في ثلاثة نقاط:
عن المشفق، والروح الاعتدازية، وتعليق القضايا الكبرى، موضحاً أن المشفق الآن متزال تسيطر عليه الروح المحلية مع أن هناك ثورة في المعلومات وثورة في الاتصال تقدّم سقط الحاجز المكانى كهادف الحاجز الزمانى، وعلى المشفق لا ينحصر في زمان ومكان. كذلك ما يسمى بالروح الاعتدازية وهي تظهر في عصور التراجع وتخشى الحركة لأن الحركة يمكن أن تتزعزعها من جذورها .
مع الإحساس بالهزيمة يتولد إيجار الاحساس بالماضي وهي آلية تعريفية. فهم يقولون إن العالم العربي سادس قردة هذه المبالغة في وصف الذات هي أثر من آثار التزعة الاعتدازية وهي سائدة على كل المستويات المصرية والعربية والإسلامية. القضية الثالثة: استمرار عدد كبير من القضايا الكبرى معلقة في نضالنا الشفافى وندير الموارد حولها ولا نحسّن الأمور بشأنها . منها مثلاً دور الدين في الحياة أو دور المرأة .

هناك من يرى أنهما عسيرة لأبد أن تقنع من التسجيل . وهناك من يرى أن تكون مثل المرأة الغريبة . ووضع المرأة في المجتمعات الإسلامية لا يحكمه الإسلام وإنما يحكمه فكر «القرية» أو «البسادية» ولاشك أن الظروف الاقتصادية الاجتماعية السياسية أفرزت رؤية دينية لها خصائص معينة:

- كراهية المرأة وتقى المرت
- تصوّر أن كل شيء يجب أن يوجد للضرورة

قصة قصيرة بعنوان «حملة تفتيش» عرضتها على صديقها د. رضوى عاشور ود. أمنية رشيد ونصحتها أن تكلماها، وبالفعل شرعت في إعداد الأوراق، وتقول الكاتبة الكبيرة.

في بداية «حملة تفتيش» تشير الرواية إلى عجزها عن اكتشاف أوراقها الشخصية وعجد أنها لا تزال صراع على أكثر من مستوى، والأوراق تكتسب في القصة صفة رمزية، والقصة تنطوي على صراع، فتحتل اللحظة القصصية إلى حلحلة الحياة بأكملها، كما تنطوي على حل الصراع بمواجهة الذات والقدرة على التجاوز والإسترار.

وتكمل الكاتبة الكبيرة:

الكتابة في معظمها تخل نمط ربط الخاص بالعام والرنتسيال بالحدث الداخلي إلى الحدث الخارجي من الباطن إلى الظاهر.

ورغم تنوع هذه الأوراق الشخصية ومناسباتها المختلفة لاحظت أنها تدرج في إطار صراعي رئيسى في حياتي كنت واحدة به وأن هنا الصراع هو نفس الصراع الذى يلاقي الحل فى «قصة حملة تفتيش» وهذا الصراع بين الإقبال والإحجام، بين العام والخاص، الإرتباط بما هو عام يشير إلى طرف رئيسى في الصراع، والتسمود حول الذات يشير إلى الطرف الآخر وبعد انتهاء، الدكتور لطيفنة من كلمتها تحدثت فى كلمات موجزة لكنها حارة وصادقة الكاتبة السورية «تمر كيلانى» مرحبة بكتاب الدكتور لطيفنة ومهمة عليه.

كل ذلك تحدث الدكتور رضوى عاشور، مؤكدة أن الكتاب رغم ثراه وجماله فإنه مازال في حاجة إلى سيرة ذاتية أخرى، والكتاب على أية حال جزئية فقط وما زالت بانتظار السيرة الأكثر اكتمالاً، ورحب بالكتاب والكاتبة في كلمات موجزة كل

لاكتشاف المعنى المستتر في مسيرة كل منا بأبعادها القرمية والشخصية الإنسانية.

إنني لا أقرأ سيرة حياة وإنما أدخل الحياة نفسها، وتضيف د. فريال:

يمكنا أن نقرأ «حملة تفتيش-أوراق شخصية» للطيفة الزيات باعتباره سيرة ذاتية، أو كتابة نسوية، أو بيان موقف معارض، باعتباره أمثلة فلسفية، باعتباره كتاب تحليل نفس، والكتاب يصلح كذلك لأن يكون غرداً لما بعد المسافة العربية، أو غرداً للرواية الواقعية.

ربما نسوية الكتابة لا يمكن في كون الأنثى مزنة، بل في هذه الرغبة العارمة في افتتاح النص، وربما كانت الكتابة النسوية هي الحبل بالإمكانات المتعددة، هي الكتابة التي تولد الكتابات وإذا كانت السير السابقة التي تعبّر عن «ماذا كنت؟» بفرض الاعتراف، التباهر، الترتيب، حيث تكون الذات السنبلة لغوية كما عند «رولان بارت» أو عقائدية كما عند «الغزالى» أو القدس «أوغسطين» في اعتقاداته، أو تاريخية كما عند «ابن خلدون» كلن عند لطيفة الزيات مجدها «آخر» كيف أكون؟؛ من الماضي إلى المضارع نقلة أخرى، وهنا «كيف أكون» تأخذ بعداً وجريداً واجتماعياً فهى تتعامل في كيف تكون وهذا ما يجعل التساؤل لا يسمى إلى تأويل الوجود فحسب بل تغييره، وحتى العنوان يتحمل تأويلات متعددة: حملة تفتيش تقوم بها السلطة.

أى حملة من منطلق تمعى وتأديبه وهى لم الجانب الآخر: يبحث عن منظومة المعنى فى أوراقها الخاصة والمرتبطة بالضرورة بالأوراق، إذن قد يكون التفتيش إهداراً للأدبية أو بحثاً عن الإنسان، وفي كلمات ليست طرية تحدثت د. لطيفة عن تغيراتها فى هذا الكتاب وكيف أنه كان نقط

من :

د. سيد البحراوى والذى تسامل عما تعنى
د. فريال غزول «الكتابة النسوية» والأستاذة
فريدة النقاش والأستاذة /فتحية العمال والأستاذ
أحمد اساعيل وأخرون.

سيطرة الرأسمالية العالمية.

ومن هذه الدوائر الثلاث تتشكل ثلاثة محاور
هي :

- ١- محور الأنماط ذات وطنية.
- ٢- محور الأنماط ذات قومية تراثية.
- ٣- محور الأنماط والآخر الغربى.

ويرى العالم أنه ثمة محاولات لتحقيق الذات

أمام الآخر . وكانت البداية في الإجابة التوفيقية بين
التراث القديم والفكر الغربي ، فالشerior هو
الديمقراطية ، وهذه التوفيقية أفضت إلى الإنداج
في الغرب كلية ، كذلك كانت هناك الرؤية
الإطلافية الرافضة للغرب التي تمتد خلف القراء
الدينى .

وهناك الإتجاه المقلاتي (العلمي) ويضم
التيارات اليسارية والمقلاتيين الدينين ، وهو
يرفض الاندماج في الغرب ، لكنه لا يرفضه على
إطلاقه ، فهو يقف موقفاً تقدماً تجاه حضارة
المصر .

ويرى العالم أنه لا نهضة لنا دون وحدة
عربية . وأنه من المؤسف أن تسمى أوروبا إلى
الشود رغم تعدد قومياتها ، في الوقت الذي لا
يسعى فيه العرب إلى ذلك . ولذا فلا بد من
مشروع عربي يحترم الاختلاف بين البلدان . كذلك
يرى العالم أن التيار السائد في مصر اليوم
سلطواه هو التيار التقني البراجماتي ثم الدينى ثم
القومى ثم العقائدى ولا يدور حوار صحي بين هذه
التيارات .

إن مصر اليوم مجتمع بغير مشروع تنموى
نهضوى أيا كان . إذن فما هو التوجه العام لجهاز
السياسة ؟

إنه توجه البحث عن مصادر للتمويل ولها
تخصيص سياستنا الداخلية والخارجية لهذا الوضع
البراجماتى

محمد أمين العالم : أزمة

الفكر العربي.

أقامت رابطة السرية المديدة في ندوتها
الشهرية لقاء مع الفكر والكاتب محمود أمين العالم
 حول : أزمة الفكر العربي : النهاية كيف ؟ لماذا تخلفنا
 وتقدم غربنا ؟ لماذا مازلنا نفتقد المشروع النهضوى
 وما السبيل إلى الخروج من ذلك ؟
 مجسومة من الأسئلة شغل أذهان المفكرين
 على استداد الوطن العربي ، فماذا كان تصور
 محمود أمين العالم عن الأزمة وكيفية الخروج
 منها ؟

يرى العالم أن مقوله رفاعة الطهطاوى :
 «بني الوطن بالفكر والحرية والمصنع» لم تجد
 تطبيقاً جيداً ، كان هناك محدث في أواخر القرن
 التاسع عشر ، ولكن المشروع المدائى كان خارجياً
 علياً ، وارتفاع المدائنة إلى إلى اليوم نخبوية
 علوية . لكن ما مظاهر هذه الأزمة التي تؤدي
 تجاوزها : إنها تتمثل في :

- ١- التخلف : بمعنى السياسي الاجتماعي
- ٢- التقافى الاقتصادي الشامل
- ٣- التمزق والشتت القومي
- ٤- التبعية : فقدان الإرادة الذاتية والحضور

کشافِ ادب و نقد لعام ۱۹۹۲

فهرس تحلیلی بنا نشر من ابداع و دراسات
وکتب و متابعات
(یناير - ديسمبر ۱۹۹۲)

أعداد : حسن سرور

الصوت في لندن / كاتم الصوت في القاهرة: حلمي سالم ٥/٩، مثيرة فنان الشعب سيد درويش: خلاصة البلاغة مناجاة الناس: مجدى حسين ٦/٣٧، سيرة الرصاصات، وفقة الموتيسكل: حلمي سالم .٧/٤٧

افتتاحية
أول الكتابة: المعر
٧٧، ٥/٦، ٥/٥،
٥/١٢، ٥/١١

حوالى
لويس عوض يقول لشفيق شلبي: فقد
اللغة ضحية خريف الفحصب /٤٢، لويس
عوض يتحدث عن « مقدمة في فقه اللغة
العربية »: خصومي ليسوا أنداداً لي: تبجيل
فوج /٤٥، حوار مع نبيل الألفي: أبدأ من
التحمس للنص: تبجيل فوج /١٠٧/٢، مع
مخرج فرقة « ماسكا » الرومانية: القناع مغامرة
وطقس: مهدي الحسيني /٥/٢٦، بهجر فى

**تحقيق
هنا محا
الأزهر-تضيير
العشماوى:
العلى.. كلابى**

أجازة من المهرج: سامي البلش
٩٢/٦، حديث لم ينشر مع فرج
لودة: المراضة بين العقبة والواقع، والتغريب

كان «تراث» محمد حسين ٧/٢٠، فـى
معرض عز الدين ثمبيب: انفعال
السكن، انفعال العاصفة/سامي البشـى
٧/١٣٦، حوار مع د. شكرى عياد: أجيـل
نفسى بشـكـل فاضـع: حلىـ سـالم ٨/١٢ ،
هـكـذا تـحدـث مـحـمـودـ أمـينـ العـالـمـ: خـرجـتـ
منـ نـيـتشـ إـلـىـ مـارـكـسـ لـغـيـرـ الـراـقـ: دـأـيـتـهـ
رشـيدـ فـريـدةـ النقـاشـ، حـلـىـ ١٠/١٠ـ،
الـمـعـقـلـ وـالـمـؤـرـخـ الكـبـيرـ إـبرـاهـيمـ
الـإـيـارـىـ: فـاخـوـ الأـنـدـلسـ أـلـهـاـمـ التـرـفـ: حـلـىـ
سـالـمـ ١٢/٧٥ـ.
محمد عبد الله عنان ١٢/٥ـ.

دراسة

الديوان الصغير

مختارات من شعر بيرم التونسي (حباتي، الفلاح، الفلاحـةـ، العـاـمـلـ)
المصرىـ، القطنـ، علىـ الـرـاـبـةـ: المـبـذـونـ، المـجـلـسـ
الـبـلـدـىـ، الـواـسـطـةـ: لـسـةـ شـفـالـةـ، بـخـمـسـينـ
قرـشـ، اـهـىـ جـرـاـيدـ، وزـارـةـ المـعـارـفـ، قـاتـونـ حقـ
المـؤـلـفـ، ذـكـرىـ سـيـدـ درـويـشـ) ٦/٩٧ـ، نـاظـرـ
الـخـرـبـةـ وـنـاظـرـ الشـعـرـاءـ: مـخـتـارـاتـ منـ شـعـرـ
مـحـمـودـ سـامـيـ الـهـارـوـدـىـ (الـشـاعـرـ
الـفـارـسـ، سـلـ مـصـرـ عـنـىـ، أـجـيـتـ أـنـفـاسـ
الـقـرـيـضـ، تـرـنـ بـأـشـعـارـىـ، صـرـيعـ هوـ، صـحـبـتـ
مـنـهـ ذـنـبـاـ، وـصـلـكـ لـىـ هـجـرـ، أـيـنـ لـيـالـيـناـ، غـلـبـ
الـرـجـدـ عـلـيـهـ، لأـيـ خـلـيلـ؟ـ أـسـلـةـ سـيفـ؟ـ الشـورـىـ
وـالـجـنـدـ) ٧/٦٥ـ، مـخـتـارـاتـ منـ شـعـرـ عـزـيزـ
فـهـمـىـ (ديـوانـ الـحـبـ وـنـصـرـةـ الـحـقـ) تـقـديـمـ: طـهـ
حسـينـ/ـصـلاحـ عـيـسىـ/ـأـدـبـ وـنـقـدـ(ـالـحنـ)
الـمـوـتـ، رـثـاءـ شـوـقـىـ، تـذـيرـ الشـيـبـ، إـلـىـ رـوـحـ عمرـ
الـمـخـتـارـ، سـبـحـ الـقـلـبـ، قـلـبـانـ محـتـرـاـيـةـ
الـرـفـدـ، مـنـاجـاـتـ قـلـبـ الـطـفـلـ، شـرـيدـ، فـىـ
الـسـجـنـ) ٨/٩٧ـ، اللـلـيـلـ الرـحـمـ: مـعـمـدـ يـسـنـ

منـ أـصـوـاتـ الـحـدـائـةـ فـيـ شـعـرـ السـعـودـىـ
الـمـعـاصـرـ: الـخـيـولـ تـوـاـصـلـ الصـهـيـلـ: سـمـيرـ الفـيـلـ
٢/٧٢ـ، ذـكـرىـ تـمـيـبـ مـحـمـودـ وـفـلـسـفـهـ
الـجـمـالـيـةـ: دـ.ـأـمـيـرـةـ حـلـمـىـ
٢/٣ـ، التـرـاثـ بـيـنـ الـاستـخـدـامـ التـنـفـعـ
وـالـقـراءـةـ الـعـلـمـيـةـ: سـلـطـةـ النـصـ فـيـ مـواجهـةـ سـلـطةـ
الـعـقـلـ: دـ.ـتـصـرـ حـامـدـ أـبـرـيدـ ٣/٥ـ، مـدخلـ
إـلـىـ مـفـهـومـ «ـالـوـاقـعـيـةـ»ـ وـجـمـاليـاتـهاـ عـنـدـ جـورـجـ
لـوكـاتـشـ: الـوـاقـعـيـةـ تـجـدـدـ نـفـسـهاـ: دـ.ـصـلاحـ
الـسـرـوـىـ ٤/٥ـ، أـصـرـلـ وـآفـاقـ نـزـعـةـ الـمـحـافـظـةـ
ـالـجـدـيـدـةـ: نـيـقـوـلـافـيـسـكـوـفـيـتـشـ تـرـجمـةـ
أـحـمـدـ حـسـانـ ٥/٣ـ، صـورـةـ بـالـأـشـعـةـ لـمـذـهـبـ ماـ
بعـدـ الـحـدـائـةـ: أـدـلـقـوـ سـانـشـتـ بـائـكـثـ
٥/٥ـ، تـرـجمـةـ أـحـمـدـ حـسـانـ ٥/٥ـ، مـنـ أـجـلـ ماـ بـعـدـ
ـحـدـائـةـ يـسـارـيـةـ: فـرـنـشـيـسـكـوـ خـوـسـيـهـ
ماـرـتـيـنـيـتـ مـارـتـيـنـيـتـ تـرـجمـةـ أـحـمـدـ حـسـانـ
٥/٧ـ، هـنـرـىـ لـوـفـيـنـرـ بـيـنـ الـحـدـائـةـ
وـالـحـدـائـةـ (١٩٩١ــ١٩١٠ـ)ـ دـ.ـأـمـيـنـهـ رـشـيدـ
٥/٨ـ، ثـورـةـ الـعـرـفـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ مـنـ الـحـدـائـةـ
إـلـىـ مـاـ بـعـدـ الـحـدـائـةـ: السـيـدـ يـسـنـ

روسيش، ٩٧/٩، نصل المقال فيما بين المحكمة والشرعية من اتصال/لفيلسوف الإسلامي العقلاني: ابن رشد ٩٧/١٠، مختارات من شهر أحمد زكي أبو شادي/صانع الجماعات والجمعيات (الشعر، الشاعر، مصر الحضارة، عماد الأم، أبو الهول، العصفور، بنت الريف، العلم، الاخاء، الوطن، عمر الأمم، التدر بالأعمال، عقیدتى، الفقير الفني، حكم الدستور، الآمال القومية، مصر الجميلة، عابد الريف، أدوات الأئم، أبناء النيل، الفلاحون، الروح الفني، دولة المرأة، الطيب الزهر، عرس المأتم، طفولة الحب) ٩٧/١١، مسرحية «محاكمة ابن رشد»: قاضي القضايقى (النفس): أنطونيو جالا ترجمة د. عبد اللطيف عبد الحليم ٨١/١٢.

رسالة:

من. توفيق الحكيم إلى لويس عوض: الاحتياك العقلى يزد المحضارات ١٤٠، من: لم يحب محفوظ إلى لويس عوض: بهرنى منهجه العلمي الدقيق ٤١، ثلاثة رسائل من القرآن: ١- كانت الإهراز ترتجف: عصام الدين احمد أمين ٢- الأدب ليس جنائزير: محمود محمد عبد العليم احمد ٣- اوقفوا مصادر «أولاد حارتنا» ١٤٨، أولاد حارتنا: توقيعات من محافظطة قنا ١٥٥، امرأة للقوية واليأس (رسالة موسكو): أحمد الخميسي ١١٢/١، رسائل وأشعار وانتقادات (تواصل): حلبي سالم ١١٤/١، «قصائد باريس» مجموعة سعدى يوسف الجديدة:لى ملكتنى ..لى رائى الخاصة. (حوار/قصائد: مهزلة، تفصيل، صباح النقاش ١٢٠/٩، إعادة فتح الملف وتطهير

السياسي: أقصى العقوبة لحب مصر: د. جلال
أمين، ٥٩/٩، روميش.. الحلم لـ
نكرة: عبد الرحمن أبو عرو
٦٥/١، محمد روميش.. في برج
الماق: سعد القرش، ٦٨/١٠، الدخول
والخروج من عالم درجة حرارته أربعون: هشام
قاسم، ١٤٢/١٢.

فن تشكيلي

لوحة الفلاح «قبطيات»: ثناء عن الدين
الرسوم الداخلية: أحمد جاريد
(المغرب) «تخطيطات المحرف العربية»
وصلاح المر (السودان) «الأبيض
والأسود»^١، لوحة الفلاح: عماد
حليم^٢، الرسوم الداخلية: محمد المزروعى
^٣، لوحة الفلاح بورتريه «ذكرى تجريب
محمد» والرسوم الداخلية: رزوق عياد
لوحة الفلاح: صلاح المليجي^٤، الرسوم
الداخلية: أحمد أبو زيد^٥، لوحة الفلاح
والرسوم الداخلية سعد عبد الوهاب^٦
لوحة الفلاح والرسوم الداخلية: جرجس
ممتاز^٧، لوحة الفلاح بورتريه «فوج قودة»
والرسوم الداخلية: محمود الهندي^٨، لوحة
الفلاح: إيهاب شاكر^٩، الرسوم الداخلية
سامي البلشى^{١٠}، معرض الفنانة فايزه
تجريب: رحلة داخل امرأة: سامي البلشى
١٣٤/٨، لوحة الفلاح والرسوم الداخلية:
ميسيون صقر^{١١}، لوحة الفلاح: كميل
حوا^{١٢}، الرسوم الداخلية ميسون صقر، لوحة
الفلاح: تذير نعمة^{١٣}، الرسوم الداخلية
سامي البلشى^{١٤}، لوحة الفلاح: يوسف
شاكر^{١٥}، الرسوم الداخلية: أحمد أبو
زيد^{١٦}.

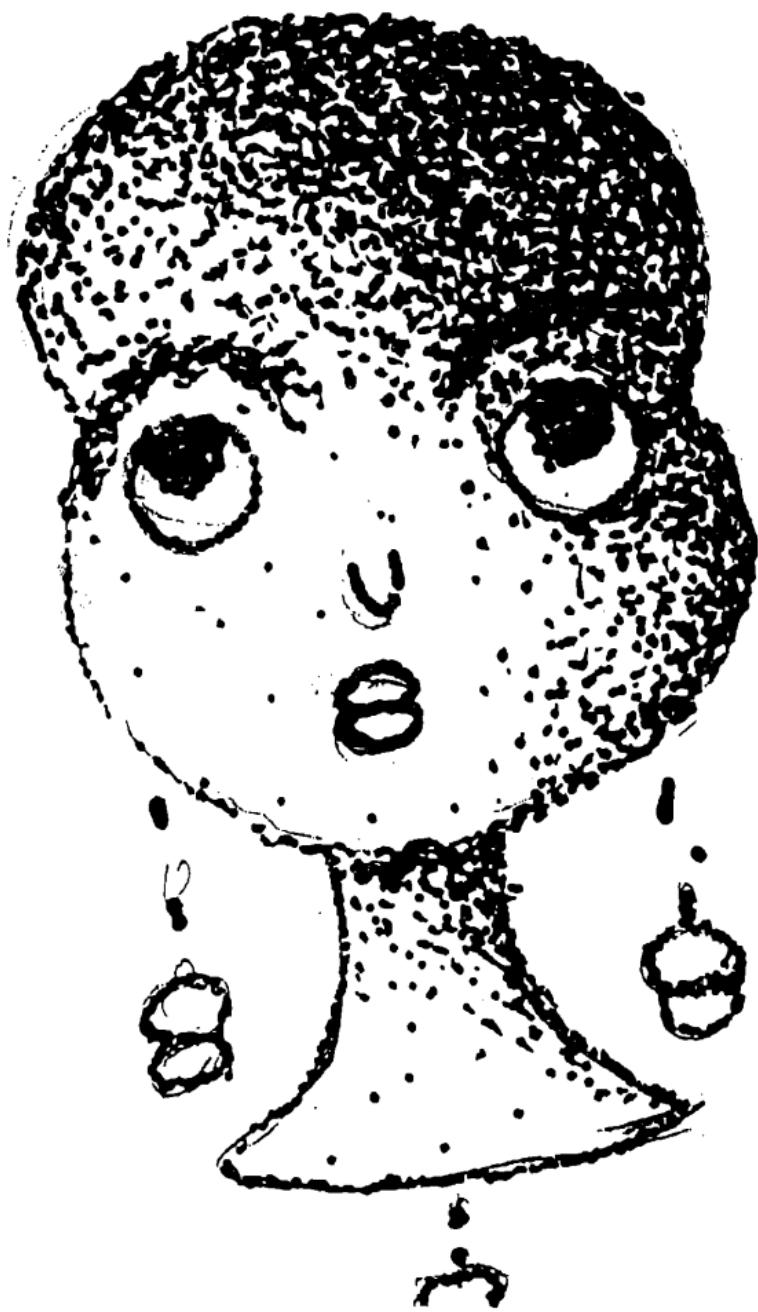
الجرح القديم: إدانة واشنطن في دالاس وبرئدة
هولبيود (رسالة لندن): أمير العمري
١٣١/٩، تواصل ٢٣٦/٩.. تواصل ١٢١/٩

سينما

المواطن مصرى لصلاح أبو سيف
«جدلية الأرض وال الحرب»: من التلمسانى
١٢٦/٢، فارس المدينة: تداعيات الزمان
والمكان: من التلمسانى ١١٤/٣، ارتفعوا
أيديكم عن انتفاضة يناير ١٩٧٧: حسين
عبد الرازق ١١٤/٥، «الهجامة» لمحمد
التجار: العنف والسياسة وأشياء أخرى: من
التلمسانى ١٧٧/٥، «الحب فى طابا» شاشة
مرحة وواقع حزين: هكذا يكون التطبيع: من
التلمسانى ١٢٩/٦، جولة في سينما
البيد: الإرهاب ضد الحكومة والنتيجة آى آى:
وليد الشاف، ١١٥/٧، ثلاثة ساتيا
جييت راي: جمالية البؤس والموت: شعارات
صادق ١٣١/٧، هل تحب الآيس كريم: من
التلمسانى ١١٧/٩، غزو الجنة: كولومبوس
يعود ليكتشف هولبيود: وليد الشاف
١٢٣/١١، الحجر الداير بين النساء: وليد
الشاف ١٣٩/١٢.

شهادة

فيليب جلاب: مرثية العمر
الجميل: فردية النقاش ٨/٣، على
الراغب: بعض فضله اليه: فاروق عبد
القادر ٨٣/٦، منصور محمد: أصعب
أدوار اللعبة: سيد عواد ١١٤/٦، منصور
محمد: كيف مات مبدع مصرى: محمد صفى
الدين ١١٥/٦، في الذكري الأولى
لرجله: يوسف إدريس وتطور مصر



(114)

٢٣٤

عليهـ ٦٨/٨، جمـوح الورـد: فـؤاد قـنديل
٧٢/٨، بـنـت وـلـيد: رـمـيسـ لـبيـبـيـهـ ٧٥، جـمعـيـةـ مـنـتـظـرـيـ الرـعـيـمـ عـلـاهـ
الـأـسـوـانـيـ ٧٧/٨، عـجـوزـ تـرـنـوـ لـلـشـمـسـ :
عـدـدـ الـحـكـيمـ حـيـدرـ ٨٣/٨، حـكاـيـةـ مـنـ عـنـبرـ
الـأـطـفـالـ : أـحـمـدـ إـبـراهـيمـ الـفـقـيـةـ
١٨/٩، الشـىـءـ الـذـىـ يـنـأـيـ: عـمـرـ الـكـكـلـىـ
٢١/٩، الـلـفـافـ: بـشـيرـ زـغـيـةـ ٢٤/٩، بـعـدـ
الـزـيـارـةـ: إـبـراهـيمـ حـمـيدـانـ ٢٩/٩، خـمـسـ
قـصـصـ قـصـيـرـةـ (شـجـونـ، كـلـمـةـ، فـتـاةـ)
وـحـدـاءـ، الشـيـخـ فـيـ عـيـنـ الطـاـزـرـاتـ،
الـبـقـيـةـ): حـسـنـ الـفـيـخـوـرـىـ
٣٣/٩، نـبـىـ: سـالـمـ الـهـنـدـاـوىـ ٣٥/٩، النـبـىـ
عـمـزـانـ مـحـمـدـ جـهـرـيلـ ٧٦/٩، خـمـاسـيـةـ الـمـوـتـ
وـالـبـلـادـ: شـمـسـ الدـيـنـ مـوـسـىـ ٨٢/٩، ظـلـالـ
وـخـلـاجـانـ: رـبـعـةـ رـيحـانـ ٨٦/٩، الشـلـالـ
وـالـكـامـاشـةـ وأـشـيـاءـ أـخـرـىـ سـخـيـفـةـ: مـحـمـدـ
رـومـيـشـ ٥٥/١٠، الـكـابـوـرـسـ: فـتحـىـ تـصـيبـ
٧٢/١٠، كـانـتـاتـ غـامـضـةـ: مـحـمـدـ عـدـدـ
الـسـلـامـ الـعـمـرـىـ ٧٥/١٠، فـىـ لـيـلـةـ
مـطـرـ: هـالـةـ الـبـدـرـىـ ٨١/١٠، الرـجـلـ ذـرـ الـبـعـدـ
الـواـحـدـ: عـدـدـ الـقـمـمـ لـتـحـىـ ٨٣/١، حينـ
حلـ الصـيفـ عـلـىـ الضـيـفـ: عـاطـفـ سـليمـانـ
٦٦/١١، الـقـيـلـوـلـةـ: سـلوـىـ النـعـيـمـىـ
٦٨/١١، شـهـرـ زـادـ، شـرـكـ أـخـيـرـ: مـنـتـصـرـ
الـقـفـاشـ ٧١/١١، أـيـامـ بـعـدـ مـقـتـلـ طـاـرـ
جمـيلـ: نـعـمـاتـ الـبـحـيرـىـ
٧٢/١١، أـيـضـ: أحـمـرـاـ: إـبـراهـيمـ فـرـغلـىـ
٧٥/١١، مـحاـرـلـةـ: لـاحـتـراـءـ الـضـوـءـ: طـارـقـ
إـمـامـ ٧٧/١١، جـمـعـيـةـ مـصـطـفىـ
الـنـاغـىـ: ٧٨/١١، حـكـايـةـ الـرـجـلـ
وـالـصـبـيـ: مـصـطـلـىـ نـصـرـ ٩٨/١٢، الرـقـصـ مـعـ
الـكـلـابـ: كـمالـ غـيـرـيـالـ ١٠/١٢، الـتـقاـءـ

الساكن بالتحرك: نادية عبد الهادي ١٠٣/٥، جرح النيل فاتح على بحرى: خالد عبد المنعم ١٠٤/٥، تهاباً لظل الفرج ثلاثة ١٠٣/٦.

تصيّدة

بالرّاءات، قلبى: رضا وارتّظام): على عبد
الْحَمِيد بدر ١٥/٥، الْلَّيل وفجر وغروب:
حامد طاهر ٧٦/٦، ردى إلى الليل
هبيته: فؤاد سليمان مفترم ٧٨/٦، الجديد:
محمود العزاب ٨٨/٦، إيه فيدي
إيه؟! العسّرى العزب ٩٩/٧، إضراب عن الماء
مهدى بن دق ١٠١/٧، قطفة
موتيات: مصطفى الماجري ١٠٣/٧، وجع
البيت: خالد حبيب ١٠٥/٧، صوت:
شكري عياد ١٢/٨، الأسلاف ينزلون من
الريح: محمد حبيب القاضى
٨٥/٨، الفارس: درويش الأسيوطى
٨٨/٨، أفنیت ظلى: عبد الناصر هلال
٩٠/٨، بعيذا.. في هدم الأستلة: سلام
سرحان ٩٣/٨، قصائد من أيام العائلة
(شجرة، ظرف موضوعي، صورة): على
منصور ٩٥/٨، جدلية القاهرة: محمد
النقى صالح ٣٧/٩، الوح: مرج العربى
٣٩/٩، طائر من حجر: إدريس بن الطيب
٤٣/٩، شحطات: مفتاح العمارات
٤٥/٩، السادرة: محمد الكيش
٤٧/٩، أمينة: السنوسى حبيب
٤٨/٩، قمر أحمر فى بيروت: عائشة
المقري ٤٩/٩، أحزان ليس وقتها
الآن: إبراهيم داود ٨٨/٩، دراما الموج:
مصطفى عيادة ٩١/٩، الأبعاد: أدون من
شحادة ٩٤/٩، لوحه: تاصر فرقلي ٩٦/٩
قصيدة لم تكتب بعد: محمود أمين العالم
٤٢/١، طقوس مقابلة: محمد عليفى
١٠٢/٥، بثنيات المقهى: عادل سلامة
١٠٣/٢، الخروج من الحداد: عبد
الله الخشري ١٩٩١، ١٠٥/٢،
قصائد (دعوة، الشلالات، البار، ولوح، مكتبة،
أغنية زجاج، احتشاد المرأة، موعد رثاء، ١٧،
يناير، ١٧، فبراير ٣٠، ١٩٩١): إبراهيم
داود ١٠٤/٣، اهتمـا: أحمد زرزور
١٠٨/٣، الاختيار: على محمد
القيوم ٤، ٣٨، بعض الرحيق أنا والبرقة
أنت: محمد الملكى إبراهيم ٤، ٤٠، سندل
في حانة الغيب: محمد عبد الملى
٤٣/٤٣، تعقيب على سليمان الملك: أمير
تاج السر ٤، ٤٥، الظل والجدار: الترور
عشمان ابكر ٤٤/٤، أم الناس: محمد
المهدى الجذوب ٤، ٤٨، يزهو وطننا من لون
وستابل: عبد المنعم عوض ٤، ٥٠، وجوها
يتنطّف الدم: محمد عقىفى
مطر ٤، ٩٦، العنقاء: قصود قاسود
٤، ٩٩، الكلام الذى يقترب: محمد السيد
إسماعيل ١٠٢/٤، باريس...أرجوك: عبد
الستار محمود ٤، ١٠٤، بقية
الغواية: صلاح والى ٥، ٩٨، قصيدة
(ميراث، ميراث ٢): كمال أبو الترور
١٠٠/٥، فارس قديم: سهير متولى
١٠٢/٥، بثنيات المقهى: عادل سلامة

مطر .٨٦/١، الإقامة في دلتا اليم: محمد يوسف .٩٠/١، الولوج.. خارج الجسد: عماد الفزالي .٩٣/١٠، سوسيه: أحمد عبد الحميد .٩٥/١، اللعب لسه في أوله: محسن الخطاط .٨١/١١، المناضل السجين في أول أيام الحرية : كمال نشأت .٨٤/١١ ببورتريهات (بورتريه لنزار عياد، بورتريه للحنين): عبد النعم رمضان .٨٥/١١، قصائد (المقاطع، الصناديق، المنجزة، الريشة، الكفين): هاشم شفقي .٨٨/١١، الأحاديث (حديث الدخول، حديث الحياة، حديث الخروج، حديث العرش): أحفذ الشهاوى .٩٠/١١، النبوة القديدة: نادر ناشد .٩٢/١١، كمن لا يخفى وراء ظهره مطروه: كريم عبد السلام .٩٣/١١، بينهما.. يصاد الرقت: شريف الشافعى .٩٦/١١، من روانع الشعمر الأندلسى، رثاء الأندلس: لشاعر أندلسى مجهرل .٩٦/١٢، قصيدة تاريخية خطيرة، أهل غربناطة يستفيفون السلطان بايزيد: تقديم عبد الوهاب عزام .٩٦/١٢، صلاة أخرى للنيل : حسن طلب .١٠٥/١٢، كل ليلة : شعبان يوسف .١٠٧/١٢

متابعة

شهر نجيب محفوظ .١٠٦/١، محفوظ وباتشان .١٠٧/١، اللجنة وكاليجو لا .١٠٨/١، الهلالى: محامي المظلومين، «سوق» القاهرة الدولي «للكتاب بين النظام العالمي الجديد والدولة الدينية: إبراهيم داود .١١٤/٢، حملة المثقفين للدفاع عن «ناجي العلي» المكارثية تبدأ من «شارع الصعاقة»: حياة الشيمى .١٢٢/٣، مساجح الحكومة سبابالجى، أشجار الشاحبة (١) جاك

عيسي ١٤٤/١١، هذا الملف : نحن لا نبكي على الاطلال؛ فريدة النقاش ٩/١٢، رد على الاستاذ محمود أمين العالم: اليسار وتاريخه المستباح؛ أبو سيف يوسف ١٢٠/١٢، الخطة الفاتحة (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ١٤٤/١٢، ...

مقابل رفعت سلام: تجربة الحداثة الشعرية المصرية مشكلة قراءة)؛ عبد المنعم رمضان ٤/١١٦، ما يجب أن نحارب به (مثقفين)؛ محمد سليمان ١٢١/٤، ديمقراطية بره وديمقراطية جوه (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ٤/١٤٤، هنا... الآن، الحداثة وما بعدها؛ فريدة النقاش ٣٦/٥، اتحاد قطع العيش (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ٥/١٤٤، «سيد دروش» الإمام المفرد؛ عباس محمود العقاد ٢٦/٦، «سيد دروش في الهاكستب»؛ أحمد صادق سعد ٢١/٦، الخرابة الأنثقة (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ٦/١٤٤، الأقليات وحقوق الإنسان في مصر؛ فرج لودة ١٠/٧، من قتل فرج نرود؟ أيهم، فهم كثروا..، سيد القنفي ٢٦/٧، سراب مجسدى السراب (تعقيب)، هبة عادل عبد عيد ١٤٢/٧، قبل أن تدمينا أشواكهها (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ٧/١٤٤، الفن والدعائية؛ د. شكري عياد ٨/١٤٤، قبل الانتقال إلى قاهرة الشمس (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ٨/١٤٤، الكون عصفور مرتبك : حللى سالم ٩/١٤٤، تطور الاتجاهات الشعرية الليبية : خليفة التليسي ٩/١٤٢، المثقفون يفضلونها خمس لجوم (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ٩/١٤٤، حرية التعبير هي مفتاح المستقبل : فريدة النقاش ١١٤/١، الأميرة سارة تحفل بشوية البابل (كلام مثقفين)؛ صلاح عيسي ١٠/١٤٤، إلى الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة: ضع نقطك فوق الحروف (مناقشات)؛ ماجد يوسف ١١/١٣١، الهاوريون من مستولية صيانة الآثار (كلام مثقفين)؛ صلاح

مكتبة
إصدارات جديدة ١٠٩/١، صلاح عبد الصبور في المسرح والسينما: الشاعر على مقعد الناقد؛ سمير فريد ٥/١٢، إصدارات جديدة ١٢٠/٢، محمود حسين الفخني، الجنوبي للحرية: ظهر الفرد في العالم الثالث؛ أمينة رشيد ٢/١٢٣، الخصوصية الفردية عند مشرفة: ناصر كمال ٤/١٣١، إصدارات جديدة ٤/١٣٥، إصدارات جديدة ٥/١٣٧، قراءة نقدية لكتاب «مفهوم النص» لنصر حامد أبو زيد؛ النص بين المفهوم والانتاج؛ محمد هاشم عبد الله ٦/٨٥، إصدارات جديدة ٦/١٤٠، ناهد عز العرب: «فوق شجرة ما»؛ بهيجة حسين ٦/١٤٢، الحقيقة الفاتحة والشقق الحاضر؛ فريدة النقاش ٧/٣١، «قبل الشقطوة» و«في الرز على العلمانيين»؛ إسلام الحاكمين وإسلام المحكومين؛ سيد زهرة ٧/٤٠، «الأدب في عالم متغير» دقة العالم ومحبة الفنان؛ فريدة النقاش ٨/٢٧، قراءة جديدة لكتاب «الإسلام وأصول الحكم» قمع الليلة وقمع البارحة؛ عزيز المصري ٨/٧٥، إصدارات جديدة ٨/١٤١، إصدارات جديدة ١٠/١٣٩، حملة تفتيش لطيفة الزيات؛ فريدة النقاش ١١/٧، ذكرة

مقال

لغة السماء ولغة الأرض: حلمي سالم ١٠/١، لويس عوض أمام محاكم التفتيش: نبيل فرج ٢١/١. المحارورة.. أقوى من المصادر: د. السيد رزق الطويل ٢٤/١، مناقشة تالأفكار لا إعدامها: د. شكري عياد ٢٩/١،تراث الإسلام شهد الاختلاف الفكرى: د. محمد أحمد خلف الله ٣٠/١، نقاده لا نصادر: بيومى قنديل ٣٢/١، شغل قرع (كلام مشقين): صلاح عيسى ١٦/١ الديمقratية والذكى العربى: المعاصر: المسافة بين المكتوب والمكتوب: د. غالى شكرى ٢/٣ زيارة قصيرة إلى تجربة الخدائنة الشعرية المصرية: بشير السباعى ١٤٠/٢، شىء من «الأدب» (كلام مشقين): صلاح عيسى ١٤٤/١، «زكى غريب محمود» من التحليل الجزئى إلى الرؤية الشاملة: محمود أمين العالم ١٢/٣، العقل المراوغ: د. غالى شكرى ٢٦/٣، السيرة الذاتية لزكى غريب محمود: سور صينى بين النفس والعقل: إبراهيم فتحى ٤٤/٣، تأملات فى فكر الدكتور زكى غريب محمود هوامش على متن: محمد محمد القاضى ٧١/٣، تجربة الخدائنة الشعرية المصرية: مشكلة قراءة (تعقيبات): رفعت سلام ١٢٩/٣، تربية محسن الخطاط وحكاياته: فريدة النقاش ٩/٤، زكى غريب محمود بين الفلسفة والسياسة: د. عبد العظيم أنيس ٧٧/٤، مشكلة القراءة.. وكتابه (تعقيبات): بشير السباعى ١١٤/٤ زعموا أن الشمس سوداء (رد على

سام بالجى، انتظا: انسنت. أو. ه. باوند، قبر بلا شاهدة: زانقاف جوشواتشيز) ترجمة وإعداد محمد الظاهر ومتيبة سمارة ٤٦/١، في مهرجان المسرح التجريبى: المسرح بين المركزية والمركز (ندوة): وليد المشاب ١١٦/١، في مهرجان الإسكندرية السينمائى: سينما آيلة للسقوط: د. جورج أنسى ١١٩/١، في ندوة مستقبل الثقافة العربية: بيكتيت سفيه ومجنون: نبيل فرج ١٢٢/١، لم الشمل (كاست): أحمد أبو زيد ١٢٤/١، الرجل الذى يحب الإنجليزية (شاعر من الهند الفرنسية يفوز بجائزة نوبل اللغة ملك الخيال: يدر توفيق للحرب (تليفزيون): ماجدة موريس ١١٤/١١، مهرجان الذكرى الحادية عشر لرحيله فى آسيوط: عبّق صلاح عبد الصبور ١٣٥/١١، ندوة «تاريخ مصر الاجتماعى والاقتصادى فى العصر العثمانى» مصر بين الأرشيف والحياة: د. محمد عفيفى ١٢٧/١١، حول ندوات مشورة الهلال: أسئلة النهضة ونقد العقل التوفيقى: محمود نسيم ١٢٨/١٢.

مسرح

«اللجنة» بين المعاهدة ومؤتمر السلام الأمريكى: وليد المشاب ١٢٩/٢، مجلس العنطرة بين الفقر والعنطرة: وليد المشاب ١١٩/٥، عنترة ورجل فى القلعة: السيرة والتاريخ فى زمن الانكسار: فريدة النقاش ١٢٤/٦، مهرجان المسرح التجريبى: غياب اللغة وحضور العقنية: محمود نسيم

النار/الأصوات الأولى: أبو المساطي صنع الله «ذات الرواية»: وليد الخشاب ٢١/٦، دوائر المعنى في (رباعية الفرج) لمحمد عفيفي مطر: د. محمد عبد المطلب ٤٣/٦، قراءة في شعر الدكحور عبد العزيز المقالع» الصوفية الوطنية وحزن الجماعة: د. رجاء عبد ١٠/٨، البلدة الأخرى والأهام الضائعة (رواية): عبد الرحمن أبو عوف ١١٤/٨، إشكالية الكتابة الواقعية في ثلاثة محظوظ ديب (رواية): د. سعيد البحراوي ٦٥/٩، قراءة في ديوان جمال القصاص: البناء الشعري في «شمس الرخام»، عبد الله السمعطي ١٢٤/٩، الفلاحة والملائكة في زماننا (قراءة) في روایة «ذات» لصنع الله ابراهيم: محمود أمين العالم ٣٢/١، «العاشر» لمارجريت دوراس: الذات والاستعمار في مرآة الرواية: د. أمينة رشيد ١١٠/١٢.

نقد

إنقاذه الذاكرة في «بيت الأرواح» لزيارتيل البيني (رواية): د. أمينة رشيد ٥١/١، «وليمة لأعشاب» البحر: غرذ للحداثة الحقيقية (رواية): سعيد البحراوي ١/١، شعر العتاد بين العقل والفطرة: د. رجاء عبد ٤٠، وحدة النص في «عسل الشمس» (قصص): د. أحمد يوسف ٦٣/٢، حلم البحر، واقع الجبل (قراءة في عالم محمد الرواوى): عبد الرحمن أبو عوف ١٣٢/٢، «قطنطرة الذي كفر» عذوبة لا تنتهي ورباده لم تكتمل: عاصم عبد المحسن ١٣٧/٢، وجهة نظر صينية في أدب إبراهيم الفقيه: مزيج من الحلم والذاكرة: لي رونغ جيان ١١٠/٣، «النزول إلى البحر» كتاب صغير بقلب كبير: إبراهيم لفتحى ١٠٦/٤، قراءة في «خالتى صفية والدبر» لهما طاهر: هل ضاع كعلم العيد؟ هل راح البلح المسكر؟ محمود عبد الوهاب ١٠٩/٤، بلاغة التفاصيل اليومية (قراءة أولى في شعر إبراهيم داؤد): شريف ذوق ١٣٢/٥، قراءة في رواية «ذات» لصنع الله ابراهيم: التفريج والقناع والمرارة: د. لطيفة الزيات ١٠٦/٦، قراءة في رواية «ذات» لصنع الله ابراهيم: قاتلة الذات وثيضة الإدانة: د. سعيد البحراوي ١٥/٦، «ذات»

وثيقة

جمعية تقدير السينما المصريين، بيان حول فيلم «ناجي العلي» ١٤٢/٣، السلطة الدينية والحرية الأكادémie في المملكة العربية السعودية: الشيخ بطارد الباحث: د. شبل بدران ٤/٤، نداء إلى وزير الثقافة: فلنرد إلى المبدع الراحل اعتباره» محمد على الدين البيلي ١٢٣/٦، بيان من أدباء الإسماعيلية ١٣٠/١، تصريحات متقدمة أدباء مصر في الأقاليم: الأدباء يرفضون قانون الإرهاب ١٤٠/١، نحو تجمع للمثقفين: دفاعا عن الهوية الوطنية ١٤٢/١.

إعلانات عكاشة وفاضل!

أثار المسلسل التليفزيوني «ومازال النيل يجري» الذي كتبه «أسامة أنور عكاشة» وأخرجه «محمد فاضل» دهشة وربما ضيق كثيرون من المثقفين، واعتبره بعض النقاد سقطة في تاريخ مؤلفه ومخرجه، وهما من ألح الثنائيات في تاريخ الدراما التليفزيونية، واتهم آخرون منهم التليفزيون بأنه خدع المترجين، حيث وضع المسلسل على خريطة برامجه باعتباره «دراما تليفزيونية» في حين كان يجب عليه أن يعرف بالحقيقة، ويشير إليه باعتباره «فقرة إعلانية».. أما السبب فلأن المسلسل يتناول أساسا قضية تنظيم الأسرة، وبعض ما يرتبط بها من مسائل مثل الزواج المبكر، والاكراه على الزواج، ولأن بطنته الدكتورة أميمة - فردوس عبد الحميد - تعمل في مركز لتنظيم الأسرة، ملحق بإحدى المستشفيات الريفية، ولأن الصراع الدرامي يدور حول علاقتها - هي ومعاونها - بنساء القرية، وما تلاقيه من صعوبات في أداء دورها، نتيجة لانتشار الخرافات بينهن، ولقاومة العناصر الفاسدة في القرية لما تزوده من أدوار.

وما اكتشفه المترجون والنقاد صحيح على نحو ما، وقد اعترف به المخرج «محمد فاضل» بعد انتهاء عرض المسلسل، مؤكدا أنه دعوة لتنظيم الأسرة، وأنه انتاج مشترك بين التليفزيون المصري ومركز التعليم والاتصال التابع للهيئة العامة لاستعلامات - وهو المركز الذي يضم وقوع حملة الدعاية لتنظيم الأسرة - وقد رأى بالاتفاق مع المؤلف، ألا يكتب ذلك في عنوان المسلسل حتى لا يأخذ المشاهد موقفا مسبقا منه.

وقد أخطأ الإثنان حين أخفيا هذه الحقيقة، لأن إعلانها كان كفيلا بالتنبيه إلى أن المسلسل ينتمي إلى «الفنون التعليمية»، ولو أن ذلك قد حدث لاختلقت محكبات النقد التي قيم على أساسها المسلسل، لأن الفنون التعليمية تتوجه أساسا إلى متذوق ذي وعي خاص وطبيعة خاصة، وقياس مدى لجاجها يرتبط بالتأثير الذي تحدثه في نفس هذا المتدرج، وبالقدرة على استخدام أدوات هذا الفن في توجيه الرسالة المقصودة اليه.

ويختلط، النقاد حين ينسون أن جمهور الفنون التليفزيونية -بعكس أي فن آخر- واسع المدى كألوان الطيف، وحين يتجاهلون أن من حق الشرائح العريضة من هذا الجمهور على التليفزيون أن يعلمهم ويرقيهم ويهذبهم، ومن واجبه أن يفعل، ولو أنهن تذكروا ذلك، لاتحنوا تقديرها واعجابها بأسامة أنور عكاشة ومحمد فاضل اللذين غامرا بتاريخهما الفني المعتمد،لكي يرتادا طريقة جديدة للدراما التليفزيونية، ويؤسسوا مدرسة للفن التعليمي، في بلد هو الأكثر احتياجا إليها.

صلاح عيسى



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanearb.com رابط بديل



مصر للطيران

تعلن عن رحلات جديدة مباشرة

لرحلة مناطق الريف الريفي بين بنى سويف و مرسى
بايروت طائرة البوينغ ٥٠٠ / ٧٣٧

حالياً

القاهرة / رسم الشيف الأفصر

والعودة

السبت والأربعاء والخميس
قيام القاهرة الساعة ٥٤٥ صباحاً

القاهرة / رسم الشيف طابا "أحدائق"

والعودة

الأحد والأربعاء

قيام القاهرة الساعة ٥٤٥ صباحاً

القاهرة / الفرقان / الأقصر أبو سبل

والعودة

الثلاثاء

قيام القاهرة الساعة ٥ صباحاً

مصر للطيران
الرامية - الرفالية - الأمان